

Moacir Francisco de Sant` Ana Barros

CAMINHADA, CANTO, CONVERSAÇÃO

mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema



Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

CAMINHADA, CANTO, CONVERSAÇÃO:
mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Moacir Francisco de Sant` Ana Barros

Belo Horizonte
2014

Moacir Francisco de Sant` Ana Barros

CAMINHADA, CANTO, CONVERSAÇÃO:

***mise-en-scène* reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – PPGCOM/UFMG/ Dinter UFMG/UFMT – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. André Brasil

301.16
B277c
2014

Barros, Moacir Francisco de Sant'Ana

Caminhada, canto, conversação: [manuscrito] : mise-en-scene reversa em três filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema / Moacir Francisco de Sant' Ana Barros. - 2014.

221 f. : il.

Orientador: Andre Brasil.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Comunicação de massa – Teses. 2. Cinema – Teses..
3.Documentário (Cinema) – Teses.4. Índios- Teses I. Brasil, Andre Guimarães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Caminhada, Canto, Conversação: mise-en-scène reversa em três filmes
do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Moacir Francisco de Sant'Ana Barros

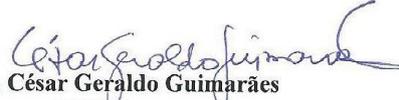
Tese defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:


Prof. Dr. André Guimarães Brasil
Orientador - UFMG


Profa. Dra. Ana Lucia Ferraz
UFF


Prof. Dr. Yuji Gushiken
UFMT


Profa. Dra. Luciana de Oliveira
UFMG


Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
UFMG

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 22 de agosto de 2014.

Mava'é nhãn~emboú yvy rupá py jaikó haguã?

- Nhãnderu, Nhãnderú !

Mava'é koe nhãvõ nhãnemõ pu'ã mávý nhãn~embovy'á?

- Nhãnmãndú, Nhãnmãndú !

Mava'é kuéry nhãndeyvý rupá re oikuaá potá mávý ojepoverá?

- Tupã kuéry, Tupã kuéry ! mã ojepoverá, mã ojepoverá.!

Para viver aqui na Terra, quem nos criou?

- Nosso Primeiro Pai Verdadeiro! Nosso Primeiro Pai
Verdadeiro!

Iluminando-nos com o brilho do seu coração, quem nos
desperta

todos os dias com alegria?

- Nosso Irmão Sol, Nosso Irmão Sol!

Com o vigor de seus relâmpagos e trovões, quem são os
protetores do nosso mundo?

- As divindades das chuvas, dos relâmpagos e dos trovões!

- As divindades das chuvas, dos relâmpagos e dos trovões!

Nhãnderu, Nhãnmãndú, Tupã kuéry

(Canção entoada pelo Grupo Nhãnderú Pápá Tenõndé – RS)

Para Joanita.

Mãe sábia, exemplo de vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tornaram possível a realização do doutorado interinstitucional Dinter UFMG/UFMT, à Capes, professores, amigos e colegas com os quais convivi durante esses quatro anos, em idas e vindas entre Cuiabá e Belo Horizonte. Aos professores da UFMG: André Brasil, pela orientação lúcida e tranquilizadora. Aos professores César Guimarães e Luciana Oliveira, pelas observações enriquecedoras na qualificação. Aos demais docentes do Dinter que estiveram nesta caminhada: Bruno Leal, Carlos Mendonça, Paulo Bernardo, Beatriz Bretas, Vera França, Claudia Mesquita e Ângela Marques. Ao grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Às secretárias do Ppgcom/UFMG, Elaine e Tatiane. Às colegas da UFMG, Cristiane Lima, Fernanda Salvo, Clarice Alvarenga.

Aos companheiros da UFMT, pelo apoio institucional: professor Diélcio Moreira, na coordenação do Dinter, ao Pró-reitor de Cultura, Extensão e Vivências, Fabrício Carvalho, e aos companheiros do Cineclube Coxiponés, Epaminondas Carvalho Filho, Niedja Nar Vasconcelos, Mérice Netto e Sebastião Palma. À amiga Caroline Araújo, aos professores do Departamento de Comunicação Social, Kátia Meirelles, Yuji Gushiken, Javier Lopes, Aclyse Mattos e Silvia Lopes (Letras).

À Pró-reitoria de Pós-graduação e seus funcionários. Às revisoras do texto: professora Suzi Silva (francês), Odila Watzel (inglês) e Ângela Salgueiro (português). Aos amigos Diego Baraldi, Mariângela Solla Lopes, Claudia Moreira e Deyvisson Costa, pela partilha de angústias e risos nesses quatro anos.

À Clarice Quanz, Gabriel, Pedro e Maria Luísa. Aos irmãos Maurício e Murilo e irmãs Márcia, Maria Conceição, Regina e Rosa, sobrinhas queridas, Ana e Angélica. Ao Robson e à Suize, casal que me acolheu em Belo Horizonte num momento difícil desta jornada.

À FUMP, pela moradia universitária: Édila, Léo, Diego e equipe, muito obrigado pela acolhida. À biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, na figura de seu funcionário Alexandre Miyazato. Ao pessoal da noite de Belo Horizonte, em especial, ao Nostra Casa: Murilo, Jessé, Reinaldo e seu Célio. Restaurante da Ângela e Salsa do Ouro.

Valeu!

RESUMO

O projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA) propõe a realização de filmes a partir da formação de cineastas e coletivos indígenas, permitindo que grupos de diferentes etnias possam, eles próprios, se filmar. Se, inicialmente, esses filmes circulavam entre aldeias, agora muitos deles ganham projeção em mostras, festivais, cineclubes e salas de cinema. Essa experiência, de dimensões profundas e complexas, confere visibilidade a um pensamento nativo, reelaborando a imagem do indígena por meio de “autoetnografias fílmicas”, que não apenas registram traços culturais e cosmológicos específicos, mas também se endereçam ao diálogo intercultural, ampliando conceitos e imaginários metropolitanos. Desse modo, nossa investigação tem como objetivo identificar e analisar os procedimentos constitutivos da *mise-en-scène* de filmes do VNA, especificamente aqueles realizados pelo coletivo Mbyá-Guarani, em um *corpus* constituído pelos seguintes títulos: *Duas aldeias, uma caminhada* (VNA, 63 min, 2008), *Bicicletas de Nhanderú* (VNA, 45min, 2011) e *Tava – a casa de pedra* (VNA, 78 min, 2012). Para nos ajudar a pensar essa cinematografia, buscamos uma aproximação a teorias antropológicas contemporâneas, sem, contudo, nos distanciarmos das questões propriamente fílmicas. Esses filmes manifestam-se como “cultura com asas” (segundo formulação de Manuela Carneiro da Cunha), na medida em que os indígenas valem-se de definições metropolitanas para performar e citar, reflexivamente, sua própria cultura em seu cotidiano. Essas experiências aproximam-se, ainda, de uma antropologia reversa (Roy Wagner), configurando uma *mise-en-scène* que permite refletir, em cena, a relação estabelecida com a cultura do branco. Em nossas análises fílmicas, identificamos procedimentos cinematográficos e estilísticos que constituem os filmes por meio das categorias do *campo*, do *antecampo* e do *extracampo*, nos quais se observam entrelaçamentos entre o dentro e o fora da cultura, o dentro e o fora da aldeia, o dentro e o fora do filme. Como tentaremos demonstrar, a cinematografia do Coletivo Mbyá-Guarani é rica na produção de processos reversos, revelando-se, a nosso ver, como um cinema da caminhada, da conversação e do canto. Esses são os elementos que possibilitam aos personagens e aos próprios diretores atravessarem fronteiras tanto geográficas, quanto simbólicas.

Palavras-chave: Antecampo 1. *Mise-en-scène* 2. Documentário indígena 3.

RESUMÉ

Le projet Vidéo dans les Aldeias (VNA) propose la réalisation de films à partir de la formation de cinéastes et des collectifs indiens, en permettant que les groupes de différentes ethnies peuvent eux-mêmes être filmés. Si, initialement, ces films-là circulaient parmi les aldeias, maintenant, beaucoup d'eux commencent à circuler plus largement dans des expositions, des festivals, des ciné-clubs et les cinémas. Cette expérience, de dimensions profondes et complexes, permet une visibilité à une pensée indigène et de retravailler l'image de l' indigène par «autoethnographies filmiques» qui non seulement enregistrent les caractéristiques culturelles et cosmologiques spécifiques, mais aussi traitent le dialogue interethnique, expansion les concepts et imaginaire métropolitain. Ainsi, notre recherche vise à identifier et analyser les procédures constitutives de mise -en- scène des films VDA, en particulier ceux réalisés par le collectif Mbyá - Guarani, dans un corpus qui comprend les titres suivants : *Duas aldeias, uma caminhada*(VDA, 63 min , 2008), *Bicicletas de Nhanderú* (VDA , 45min , 2011) et *Tava – a casa de pedra* (VDA, 78 min , 2012). Pour penser cette cinématographie, nous avons opté pour une approche à des théories anthropologiques contemporaines, sans toutefois nous éloigner des questions filmiques. Dans la mesure où présentent leur vie quotidienne à travers le cinéma, ces films se manifestent comme « la culture avec guillemets » (selon la formulation de Manuela Carneiro da Cunha), car les indigènes se prévalaient de paramètres métropolitaines pour la mise en scène et citation raisonnable de leur propre culture. Ces expériences se rattachent à une anthropologie renversée (Roy Wagner), constituant une mise en scène qui permet une réflexion sur la scène, la relation avec la culture du blanc. L'analyse du corpus nous a permis l'identification des procédures cinématographiques et stylistiques filmiques renvoient à des catégories du champ, hors-champ et ante-champ qui nous permettent d'observer des mailles entre l'intérieur et l'extérieur de la culture, l'intérieur et l'extérieur de l'aldeia, l'intérieur et l'extérieur du film. Enfin, la cinématographie du Collectif Mbyá-Guarani est riche dans la production de processus inverse en configurant comme un film de la promenade, la conversation et la musique. Ce sont ces éléments qui permettent aux personnages et aux réalisateurs dépasser les limites soit géographique, soit symbolique.

Mots-clés: Ante-champ 1. Mise-en-scène 2. Documentaire indien 3.

ABSTRACT

The project Vídeo nas Aldeias (VNA) proposes the production of films following the training of indigenous filmmakers and indigenous films collectives, enabling groups of different ethnicities to film themselves. If, initially, these films were screened among Indian villages, now, many of them have started to be screened more widely in exhibitions, festivals, film societies and cinemas. This experience, of deep and complex dimensions, enables visibility to a native thought, re-elaborating the indigenous image through “filmic auto-ethnographies”, which not only record specific cultural and cosmological traits, but also address the interethnic dialogue, expanding metropolitan concepts and imageries. Thus, our investigation aims to identify and analyze the constitutive procedures of the *mise-en-scène* of the VNA films, specifically those carried out by the Mbyá-Guarani community, in a *corpus* consisted of the following titles: *Duas aldeias, uma caminhada* (VNA, 63 min., 2008), *Bicicletas de Nhanderú* (VNA, 45min., 2011) and *Tava – a casa de pedra* (VNA, 78 min., 2012). To help us think this cinematography we resorted to some contemporary anthropologic theories, without, however, distancing ourselves from proper filmic issues. By presenting their daily lives through cinema, these films manifest themselves as “culture with quotation marks” (according to Manuela Carneiro da Cunha’s formulation), as the indigenous use metropolitan definitions to perform and cite, reflexively, their own culture. These experiences get even closer to a reverse anthropology (Roy Wagner), constituting a *mise-en-scène* which allows reflecting, on scene, the relationship established with the white culture. In our filmic analyses we identify cinematographic and stylistic procedures which constituted the films through categories of on-screen, space behind the camera and off-screen which allow us to observe the interweaving between the inside and outside culture, the inside and outside the village, the inside and outside the film. As we will argue, the cinematography of the Mbyá-Guarani Film Collective is rich in the production of reverse processes, constituting, in our opinion, as a cinema of the walk, conversation and music. These are the elements which allow the characters and the directors themselves to cross both geographic and symbolic boundaries.

Keywords: off camera 1. *Mise-en-scène* 2. Indigenous Documentary 3.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 01 e 02	fotogramas do filme <i>Sioux Ghost Dance</i>	40
Figuras 03 a 08	fotogramas do filme <i>Chrono Photographic</i> – F. Regnault	41
Figuras 09 e 10	fotogramas do filme <i>Rituais e Festas Bororo</i>	56
Figuras 11 a 14	fotogramas do filme <i>Rituais e Festas Bororo</i>	57
Figuras 15 e 16	fotogramas do filme <i>Rituais e Festas Bororo</i>	58
Figuras 17 e 18	fotogramas do filme <i>Matto Grosso e Paraná - fronteiras com o Paraguai e Argentina</i>	59
Figuras 19 a 24	fotogramas do filme <i>Ao Redor do Brasil</i>	60
Figuras 25 e 26	fotogramas do filme <i>Ao Redor do Brasil</i>	61
Figuras 27 a 30	fotogramas do filme <i>Ao Redor do Brasil</i>	62
Figuras 31 e 32	fotogramas do filme <i>Ao Redor do Brasil</i>	64
Figuras 33 a 38	fotogramas do filme <i>No Paiz das Amazonas</i>	65
Figuras 39 a 44	fotogramas do filme <i>No Paiz das Amazonas</i>	66
Figuras 45 a 46	fotogramas do filme <i>No Paiz das Amazonas</i>	67
Figura 47	fotograma do filme <i>No Paiz das Amazonas</i>	68
Figuras 48 e 49	fotogramas do filme <i>Rio das Mortes</i>	69
Figuras 50 a 53	fotogramas do filme <i>Primeiros contatos com os Txucarramãe.</i>	71
Figuras 54 a 57	fotogramas do filme <i>Conversas no Maranhão</i>	76
Figuras 58 e 59	fotogramas do filme <i>Conversas no Maranhão</i>	77
Figuras 60 a 62	fotogramas do filme <i>Os Arara</i>	79
Figuras 63 e 64	fotogramas do filme <i>Iracema, uma transa amazônica</i>	84
Figuras 65 e 66	fotogramas do filme <i>Mato Eles?</i>	86
Figuras 67 e 68	fotogramas do filme <i>Mato Eles?</i>	87
Figuras 69 a 72	fotogramas do filme <i>Mato Eles?</i>	88
Figuras 73 a 75	fotogramas do filme <i>Mato Eles?</i>	89
Figuras 76 e 77	fotogramas do filme <i>Mato Eles?</i>	90
Figura 78	fotograma do filme <i>500 Almas</i>	92
Figura 79	fotograma do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	140
Figuras 80 e 81	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	142
Figuras 82 e 83	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	143
Figuras 84 e 85	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	144
Figura 86	fotograma do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	145
Figuras 87 a 89	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	146
Figuras 90 e 91	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	147
Figura 92	fotograma do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	148

LISTA DE FIGURAS

Figuras 93 e 94	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	149
Figuras 95 a 98	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	150
Figuras 99 e 100	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	152
Figuras 101 a 102	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	155
Figura 103	fotograma do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	156
Figura 104 e 105	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	157
Figuras 106	fotograma do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	158
Figuras 107 e 108	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	162
Figuras 109 e 110	fotogramas do filme <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	165
Figuras 111 e 112	fotogramas do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	169
Figuras 113 e 114	fotogramas do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	171
Figuras 115 e 116	fotogramas do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	173
Figura 117	fotograma do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	174
Figuras 118 e 119	fotogramas do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	175
Figura 120	fotograma do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	177
Figuras 121 e 122	fotogramas do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	178
Figura 123	fotograma do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	181
Figura 124	fotograma do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	182
Figuras 125 e 126	fotogramas do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	184
Figuras 127 e 128	fotogramas do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	184
Figura 129	fotograma do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	186
Figuras 130 e 131	fotogramas do filme <i>Bicicletas de Nhanderú</i>	186
Figura 132	fotogramas do filme <i>Tava – a casa de pedra</i>	193
Figuras 133 e 134	fotograma do filme <i>Tava – a casa de pedra</i>	194
Figura 135	fotograma do filme <i>Tava – a casa de pedra</i>	195
Figura 136	fotograma do filme <i>Tava – a casa de pedra</i>	196
Figura 137	fotograma do filme <i>Tava – a casa de pedra</i>	200
Figura 138	fotograma do filme <i>Tava – a casa de pedra</i>	206

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1 Entre a Antropologia e o Cinema: autorrepresentação indígena em filmes do coletivo Mbyá-Guarani	37
Capítulo 2 <i>Mise-en-scène</i> : da cena a sua reversibilidade	106
Capítulo 3 O cinema do Coletivo Mbyá-Guarani	136
Considerações Finais	208
4 Referências Bibliográficas	216

Introdução

Em *Duas aldeias uma caminhada* (Vídeo nas Aldeias, 2008), o realizador e personagem Ariel Ortega encontra-se em São Miguel das Missões, para onde os Mbyá-Guarani da aldeia Koenju levam seus artesanatos com objetivo de vendê-los aos turistas no centro histórico das ruínas jesuíticas. Ali, os indígenas tentam se inserir nas regras do sistema turístico, comercializando artefatos de madeira, principalmente, figuras da representação de seus costumes que possam atrair os olhares dos visitantes das cidades com seu limitado conhecimento sobre a realidade das aldeias. Grupos de estudantes adolescentes e de adultos percorrem as muralhas do sítio histórico, ouvindo as explicações das guias sobre a ocupação dos colonizadores naquelas que um dia foram terras Guarani. É nesse ambiente que Ariel se defronta com um turista e interpela-o sobre o que pensa dos indígenas que vendem artesanato. Enquadrado em plano fechado pela câmera, o turista diz que todos ali – crianças e adultos – ficam “tristes” vendo “a situação dos índios, sujos, dependentes de dinheiro”. Nesse instante, ele é interrompido por Ariel que o interroga sobre a expressão “sujos” e sobre a ideia de venda da própria imagem pelos índios. Uma segunda câmera, presente àquele encontro, revela, em plano aberto, o realizador e o turista juntos no mesmo plano. Ao redor deles, um grupo de jovens acompanham o diálogo, no qual Ariel, reversamente, se contrapõe ao discurso do branco. O diálogo explicita uma relação incômoda entre os dois, na qual a pergunta é endereçada ao branco, de modo a, quem sabe, alargar o imaginário urbano limitado, historicamente construído sobre os indígenas.

Em *Bicicletas de Nhanderú* (Vídeo nas Aldeias, 2011), dois meninos da Aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, caminham para buscar lenha e conferir a armadilha de caça que armaram no meio do mato. O mais velho, Palermo, leva consigo um facão e o mais novo, Neneco, segue a seu lado. A câmera os acompanha próxima aos corpos das crianças. A tomada do rosto de Palermo ocupa todo o quadro. Enquanto caminha, ele diz que os Mbyá não podem mais fazer armadilhas muito longe da aldeia, correndo o risco de se tornarem vítimas das balas dos fazendeiros. Mais adiante, a câmera enquadra Palermo de corpo inteiro, mas ainda próximo: “estamos chegando na fazenda do Raimundo”, diz o menino. Os dois, então, atravessam a cerca que demarca o que é “terra de índio” e o que é “terra de branco”. Do outro lado da fronteira, entram na mata e constataam que a

armadilha está vazia. Sempre *performando* para a câmera, com gestos enfáticos e gritos, Palermo diz que os brancos desmataram tudo e lamenta a mudança dos pássaros “para outro mundo”. Ao mesmo tempo, ele se esforça para cortar um tronco de árvore, que levará como lenha a sua morada, mas suas palavras revelam também o relacionamento tenso que os Mbyá mantêm com a vizinhança. O menino lamenta a extinção das aves por ali, reafirmando, a seu jeito, um sentimento compartilhado com os demais de sua aldeia à respeito da perda das terras para fazendeiros na região.

Já em *Tava – a casa de pedra* (Vídeo nas Aldeias, 2012) os realizadores percorrem diversas aldeias Mbyá entre o Brasil – São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul – e a região de Misiones, na Argentina, para saber o que pensam seus parentes sobre as reduções jesuíticas e a Guerra Guaranítica. Na aldeia Cantagalo, no Rio Grande do Sul, Ariel Ortega e Patrícia Ferreira encontram-se com o velho *karaí* Augusto e sua mulher, Florentina. Em uma das tomadas da conversa entre o realizador e aqueles que são filmados, a câmera explora a diagonal do quadro em angulação baixa, quase ao nível do chão, tendo em destaque a presença do velho Augusto, de corpo inteiro, sentado num banco de madeira e envolvido pelas copas das árvores. Em segundo plano está Florentina, fumando cachimbo, enquanto caminha passando por trás de Augusto e saindo do quadro. Mais ao fundo, uma das casas da aldeia completa o visual da tomada que valoriza a profundidade de campo. Augusto conta a versão que conhece sobre a história das *Tavas*, lembrando a vinda dos antepassados, os *Nhanderú Mirim*, que deixaram o Paraguai, passando pela Argentina até chegar ao Brasil. Para Augusto, eles eram “seres iluminados”, como “semideuses” que “alcançaram a Terra sem Males”. A tomada seguinte privilegia Florentina, em plano fechado, que continua a história, dizendo que os antepassados esperaram que *Nhanderú* os levasse e foi ali que eles “apanharam o transporte para a Terra sem Males”. Um plano detalhe destaca a mão da anciã segurando um graveto, num gesto como se separando folhas secas das pequenas pedras do chão. Temos então um novo plano, também em ângulo baixo, mas agora enquadrando de frente Augusto e Florentina ao seu lado, sentada no chão, a fumar seu cachimbo. Ao fundo, aparece um barraco de madeira: Augusto prossegue sua história, afirmando que os antepassados construíram templos, as *Tavas*, para meditar e, assim, alcançar a Terra sem Males e que as novas gerações devem continuar a tradição. Novamente mostra-se Florentina, em plano fechado,

dizendo que os antepassados deixaram as *Tavas* como símbolo aos mais novos para que construam suas aldeias e cuidem das plantações. Ela lamenta, porém, que “os brancos estejam se apossando de tudo”.

As cenas acima – retiradas dos três filmes que constituem nosso *corpus*, todos eles parte do catálogo do projeto *Vídeo nas Aldeias* – possuem características comuns que sugerem traços do pensamento Mbyá-Guarani, manifestando a questão da terra como uma preocupação fortemente presente nos filmes. Os espaços reduzidos das aldeias os obrigam a viver do artesanato por não ter mais o que caçar nem como plantar suas lavouras, o que vem intensificando a luta pelo reconhecimento do direito ao território e pela demarcação das terras Guarani.

Nos filmes do coletivo Mbyá-Guarani, nota-se a recorrência às situações que envolvem o problema da escassez de terra: cada vez mais os indígenas sentem-se cercados (e cerceados) pelas cidades e propriedades privadas, destituídos dos territórios que, historicamente, reivindicam como pertencentes ao seu povo. Os Guarani ocuparam uma extensa área na região Sul do continente sul americano entre três grandes rios – Uruguai, Paraná e Paraguai – que desembocam no rio da Prata, compreendendo territórios no Brasil, províncias argentinas, porções do Paraguai até os campos Vacaria, no Uruguai. Com o processo de colonização iniciado no século XVI, as populações indígenas vão sendo escravizadas e dizimadas e as terras divididas entre espanhóis e portugueses.

Em território brasileiro, essa população indígena hoje está distribuída entre o Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso do Sul, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul¹. A população Mbyá caracteriza-se por constantes viagens até as aldeias onde estão seus parentes e pelas histórias que surgem das andanças por estradas, em oposição aos períodos de assentamento nas aldeias (LITAIFF, 1996). Os estudiosos creditam aos Mbyá a fama de tradicionalistas, principalmente, por terem se estabelecido em territórios inacessíveis aos colonizadores ibéricos e aos missionários jesuítas, durante o início do século XVII. Segundo Hélène Clastres (1978, p.10), esse grupo possivelmente descende dos cainguás (gente da floresta) que permaneceram isolados no período colonial, o que

¹ Os Guarani no Brasil são estimados em aproximadamente 58 mil indígenas (fonte: Siasi/Sesai 2012), subdivididos entre os Kaiowá (31 mil), Nhandeva (13 mil) e Mbyá (7 mil), segundo dados Funasa/Funai 2008, e publicado de acordo com o site Povos Indígenas no Brasil, disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani>. Acesso em 06 de maio de 2014.

explica a obstinação pela manutenção de suas raízes, principalmente, a língua pela qual afirmam sua diferença, ocupando lugar destacado na vida cotidiana.

A natureza, em seu sentido cosmopolítico, com suas matas, animais e espíritos, tem enorme importância para os Guarani pela relação que mantêm cotidianamente com as divindades. *Nhanderú Tupã* é responsável pelas chuvas, ventos e trovões muitas vezes celebrados nos cantos, nos quais exaltam-se aspectos dos costumes Mbyá: o cultivo e preservação das matas pela herança da chuva; a força e alegria dos cantos advindos do relâmpago e do trovão (LUCAS e STEIN, 2012). *Nhamandú* representa o irmão sol a quem os Mbyá reivindicam o fortalecimento do seu povo. Sua presença espelha o ideal de ser Mbyá festejado nos rituais xamanísticos cotidianos na *opý* – casa de celebração – iniciando-se ao pôr-do-sol podendo prolongar-se até o amanhecer.

Os Mbyá consideram o canto e a palavra como essências que permitem a comunicação com o Primeiro Pai, *Nhanderú*, criador de tudo o que existe. O canto tem poder de cura e de fortalecimento da vida em grupo. A palavra é central na educação dos indígenas como aquela que chega, principalmente, através dos sonhos.

A espiritualidade é forte entre os Mbyá-Guarani, sobretudo pela crença na Terra sem Males (*Yvý Marãey*), lugar privilegiado e indestrutível, onde é possível viver sem passar pela experiência da morte (CLASTRES, 1978). Por causa de suas crenças, vivem em busca de terras férteis e matas preservadas para viver de acordo com sua cultura e assim alcançar o paraíso na terra.

Os filmes também reiteram a importância da palavra para esse povo. Neles veremos uma forte presença da conversação como elemento de *mise-en-scène*, em vínculo estreito com a cosmologia. As “boas palavras” têm seu momento, seu tempo certo. A elas são dedicadas o início das manhãs ou os finais de tarde, segundo Ariel Ortega, cineasta Mbyá-Guarani e também personagem dos três filmes citados. Para ele, o realizador de sua etnia deve ficar atento ao tempo da palavra, de modo a bem registrar e recriar cinematograficamente as histórias do seu povo. A palavra está na gênese Guarani, sua autocompreensão, sua cosmologia, ligando-se à memória e à inspiração (CHAMORRO, 2008), já que a escrita não se caracteriza como forma discursiva estruturante das religiões indígenas. Longe de uma função normalizadora ou excludente das experiências religiosas, a palavra é para o Guarani o que predispõe e capacita para o diálogo. Sempre atentos aos filmes, interessa-nos,

nesse sentido, investigar como a palavra é enunciada nesses trabalhos, a partir da copresença, em cena, do sujeito que filma com os sujeitos filmados.

Outro aspecto notável nos filmes são as caminhadas realizadas por seus personagens. Em diálogo com os enquadramentos e movimentos de câmera, elas ganham modulações distintas em cada obra. Em *Duas aldeias, uma caminhada*, possui um sentido associado à sobrevivência do grupo, em decorrência da limitação territorial. Seus personagens caminham em direção ao centro de Porto Alegre e ao Sítio Histórico das Missões, na tentativa de vender seus artesanatos. Caminhadas que põem em contato mundos diferentes, ao possibilitar o convívio entre a cultura urbana e a cultura indígena, não sem embates e conflitos, que as imagens não deixam de expressar. Assim, vão-se revelando as relações dos Mbyá com a cidade, com o turismo e com o imaginário metropolitano, fazendo emergir, aqui e ali, algo que, por hipótese, estamos qualificando como processos de reversibilidade na *mise-en-scène* fílmica.

Em *Bicicletas de Nhanderú*, as perambulações das crianças nos entornos da aldeia revelam uma relação tensa com a vizinhança não indígena. A fronteira física entre aldeia e fazenda sugere uma questão geopolítica e suas implicações no cotidiano dos Mbyá, colocando em relação o dentro e o fora (da aldeia e do filme). Ao mesmo tempo em que reivindicam sua espiritualidade, construindo a Casa de Reza (*opy*), não abdicam dos costumes da cidade que já fazem parte da aldeia, como as festas, nas quais elementos rituais tradicionais se fundem a práticas vindas de fora.

Por meio das caminhadas, o filme faz a passagem entre o dentro e o fora da aldeia, acompanhando os personagens que, constantemente, cruzam fronteiras, sejam elas geográficas (as cercas das fazendas), culturais (o modo como reinventam os costumes alheios) ou cosmológicos (a relação que estabelecem com as divindades).

Em *Tava – a casa de pedra*, a caminhada ganha dimensão mais fortemente mítica ou cosmológica e, ao mesmo tempo, histórica, ao se tornar uma busca pela memória do passado Guarani, na América do Sul, portanto em escala ampliada. Diz respeito também à reivindicação de reconhecimento na história da colonização dessa região. Assim, são deslocamentos transversais que atravessam cidades e aldeias no Brasil e cruzam a fronteira territorial com a Argentina, culminando numa sequência cinematográfica emblemática, quando os descendentes Guarani chegam

ao local da Batalha de Caiboaté, em São Gabriel, no Rio Grande do Sul. Ali a caminhada torna-se referência da busca pela Terra sem Males, crença que continua guiando as andanças do povo Guarani. Como se o filme fosse, então, o espaço dessa busca e desse encontro entre comunidades dispersas geograficamente.

A música aparece nos filmes como elemento da cultura Mbyá estreitamente vinculado às crenças espirituais do grupo. Nas práticas cotidianas, ela é também considerada uma espécie de caminho a se percorrer ao encontro dos deuses (MONTARDO, 2002). Sua presença nos filmes está associada a cantos e danças, como parte do dia a dia nas aldeias e seu registro se restringe aos rituais realizados diurnamente, quando aparecem em *Duas aldeias, uma caminhada* e em *Bicicletas de Nhanderú*. Eles são identificados por Montardo (2002, p.124) como rituais do Xondáro praticados nas áreas externas da aldeia. Segundo essa autora, o sol é um xamã, o *Pa'i Kuara*, responsável pelas sonoridades diurnas nas aldeias Guarani. Em *Tava – a casa de pedra*, o ritual será encenado também dentro da casa de reza (*opy*). Ao cair da noite, segundo Montardo (2002), os homens ficam responsáveis pelas músicas e devem tocar seus instrumentos para manter a vida na terra. Caso parem de fazê-lo, o sol deixará de iluminar este mundo e a Terra virará de ponta a cabeça.

O canto é apresentado pelo coral infantil da aldeia Anhetenguá, estabelecendo uma passagem entre as convicções religiosas e as questões de natureza geopolítica, ligadas à terra. “Queremos nossas terras de volta”, cantam as crianças em *Duas aldeias, uma caminhada*. A letra expressa a importância da palavra também na música, como destaca Montardo (2002): o *ayvu ñe 'ë*, traduzido por “palavra”, em grande parte da literatura Guarani refere-se à alma, vida e linguagem, englobando também sua dimensão performática, de dança e canto. Em *Bicicletas de Nhanderú* a dimensão musical está relacionada ao ritual de celebração e construção da casa de reza. Assim, depois de pronta a morada sagrada, crianças e adultos dançam e recebem a benção para que todos sejam fortalecidos na aldeia.

Já em *Tava – a casa de pedra*, a música acompanha um ritual funerário como um presente de *Nhanderú* para que todos tenham força para seguir a vida, após a morte de um parente, a quem a fumaça dos cachimbos soprada sobre o caixão atribui proteção e descanso. Aparece também como um ritual dentro da *opy* em saudação às *tavas*, exprimindo um sentimento de perda em relação às terras hoje ocupadas pelos brancos.

A complexidade musical entre os Guarani mereceu, de nossa parte, observações pontuais, que procuram dialogar estritamente com a análise fílmica, sem pretensão de nos estender em estudos de etnografia musical. A partir de subsídios sonoros e imagéticos extraídos da *mise-en-scène* dos filmes analisados, procuramos, via informações etnográficas, relacioná-los ao modo de vida dos Mbyá. Dessa forma, pretendemos observar como a música, o canto e a dança aparecem na *mise-en-scène* dos filmes, de modo a sugerir, ainda que precária e dispersamente, traços da cosmologia Guarani por meio do que está posto em cena. Observamos, por exemplo, que nos filmes o ritual não é tomado em sua plenitude, mas estruturado pela *mise-en-scène* e pela montagem sem preocupação em fornecer ao espectador, didaticamente, sua dimensão temporal e espacial. Mostra-se pouco, sem excesso de organicidade e didatismo, mas, ao final, temos a sensação de que a música se torna um elemento estruturante importante nestes filmes.

Ainda que recente, a filmografia² Guarani aponta, a nosso ver, para um movimento centrífugo, endereçado para fora da cultura desse povo. Além de recolher e recriar traços internos de uma cosmologia, os filmes instauram um diálogo e um embate com certas concepções do senso comum sobre essa cultura e sobre o processo histórico da colonização sul-americana. Dessa forma, ao mesmo tempo em que elabora traços de sua cultura, o cinema Mbyá-Guarani se abre para a relação com o *outro*, no caso o branco (que se sugere como fazendeiro, missionário, comerciante, transeunte e turista). Nossa hipótese, reiteramos, é que a singularidade desta filmografia poderia vincular-se a uma ideia de *reversibilidade*, nos termos propostos pioneiramente pelo antropólogo Roy Wagner (2010). Se historicamente, em maior ou menor grau, o cinema abordou a cultura e a relação com indígenas de um ponto de vista ocidental, os filmes do coletivo Mbyá propõem-se a falar para si e para o mundo dos brancos sob o ponto de vista dos indígenas, reivindicando, em sua prática discursiva, o reconhecimento do pensamento nativo como relevante (política, histórica e cinematograficamente). Seguindo essa perspectiva, podemos pensar que, se o mundo ocidental cria conceitos para interpretar a realidade dos indígenas, estes também podem refletir sobre a realidade do branco, a partir de seus

² Tratamos o termo de forma genérica mesmo sabendo que há concepções puristas que delegam o termo ao suporte em película. Para efeitos deste trabalho consideramos qualquer suporte audiovisual como possível para se fazer cinema.

próprios conceitos. Mas se o ocidente precisou de uma disciplina especializada para refletir sobre o indígena – no caso, a antropologia – eles não separam a reflexão das demais práticas do cotidiano, algo que tão bem estes filmes encenam.

Nascidos da relação destes dois movimentos – do pensamento metropolitano ao pensamento indígena e vice-versa –, os filmes estabeleceriam, quem sabe, circunstancialmente o que Viveiros de Castro (2002) denomina como “paridade epistemológica”, repensando aquele pensamento que os pensou. Ou seja, esses filmes sugerem a reversibilidade ao propor um movimento contrário, aquele de tornar o olhar indígena um olhar “antropológico” (ressaltemos as aspas) e situar o homem ocidental como “outro” a ser pensado. Trata-se de inverter as perspectivas, substituir o ponto de vista ocidental pelo ponto de vista indígena, de modo a fazer do pensamento dos índios a possibilidade de alargamento de imaginação prática e filosófica. Este é um processo relacional e que implica para Wagner comparar invenções de cultura, como se todos fossem nativos e antropólogos ao mesmo tempo, inventando a nossa cultura, no mesmo gesto de inventar a cultura do outro.

Como dispositivo moderno, o cinema aparece aí de modo complexo: permite traduzir traços endógenos e relações intercultural, mas, para tanto, terá, ele próprio que se transformar, distanciando-se da transparência e do didatismo na abordagem da cultura e nos oferecendo, em contrapartida, uma escritura lacunar e esgarçada. A cultura deixa de ser um objeto a ser conhecido e se expõe em seus processos dinâmicos de invenção, reflexividade e reversibilidade.

O campo, o extracampo e o antecampo

Tais embates presentes nas cenas acima descritas nos sugerem a questão que move nossa investigação: como se constrói a *mise-en-scène* dos filmes, quando os indígenas do coletivo Mbyá-Guarani passam, eles próprios, a se filmar? Trata-se, assim, de investigar, na materialidade dos filmes, em sua *mise-en-scène*, relações culturais cotidianas e traços cosmológicos mais amplos. A *mise-en-scène* é tomada aqui principalmente como a relação construída entre sujeito que filma e sujeito filmado, sem a qual a cena não se constitui; as maneiras como esta relação aparece nos filmes, seja pela duração dos planos, seja por um desnudamento do antecampo, espaço de permeabilidade entre o real e a representação (BRASIL, 2013). Trata-se do espaço atrás da câmera, no qual permanecem, tradicionalmente, o cineasta e a equipe de filmagem, fora do mundo da representação diante da câmera, em posição

de recuo e ocultamento. Isto é, na tradição do cinema, principalmente do cinema de ficção, o antecampo mantém uma relação de heterogeneidade com o campo, pois é um espaço no qual a ficção não penetra, como aponta Aumont (2011). Nos filmes indígenas Mbyá-Guarani, o antecampo ganha outra dimensão, a partir do momento em que o sujeito que filma é convocado a participar da cena. Ele se constitui, então, como um espaço, tornado visível, que incide na relação de quem filma com quem é filmado. De acordo com Brasil (2013), a exposição do antecampo em cena tem o efeito de tornar aquele que filma, personagem, que diante da câmera realiza também sua *auto-mise-en-scène*. Por outro lado, faz da representação um lugar de atravessamento, abrigando, processualmente, a “relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extra-diegético) e mundo fílmico (diegético)” (Brasil, 2013, p.02). A *mise-en-scène* e a montagem oferecem, assim, a opção ao diretor de se manter em recuo, em total ocultamento da cena, ou, como nos filmes aqui analisados, posicionar-se em cena, expondo-se à relação com aquele que é filmado. Nesse sentido, o antecampo é ao mesmo tempo um recurso estilístico e um espaço ético, pois abriga e efetivamente explicita uma relação. Os modos como esse “estar dentro ou fora” se expressam no filme podem variar, pois, muitas vezes, aquele que se encontra no antecampo é somente audível – e ainda não visível – em cena. De outra forma, sua presença pode ser denunciada pelo olhar daquele que é filmado em direção à equipe de filmagem, sugerindo sua participação pelo que é sensível, vizinho, mesmo que não visível na imagem.

O antecampo relaciona-se com o campo e o extracampo, noções importantes em nossa análise, já que permitem observar o entrelaçamento entre o *dentro* e o *fora*, cuja dimensão nesta tese se relaciona com a cultura, a aldeia e o próprio fazer cinematográfico. Desse modo, o campo diz respeito àquilo que está colocado em cena, ou seja, a representação diante da câmera. A princípio ele se constitui em sistema fechado, limitado pelas bordas do quadro e preenchido com muita ou pouca informação sonora e visual: trata-se do que Deleuze (2009) definiu como tendências à saturação ou à rarefação do quadro, no sentido de um congestionamento de elementos no campo visual ou, de forma inversa, de uma composição em poucos elementos. Ambas, porém, não limitam a imagem àquilo que se dá a ver, mas envolvem também a leitura que se faz do visível (DELEUZE, 2009, p.30). No campo, registram-se informações sonoras e visuais que tomamos aqui como uma

construção dinâmica “que depende estritamente da cena, da imagem, das personagens e dos objetos que o preenchem” (DELEUZE, 2009, p.30).

Todo campo, por sua vez, conecta-se a um fora-de-campo que, em um nível elementar, define-se como o espaço pertencente à representação, porém, fora do enquadramento. Mas, este espaço que está fora, pode se tornar um campo através de um movimento panorâmico, por exemplo, que reenquadra uma cena, criando outro fora-de-campo e, assim, sucessivamente, dentro de um espaço homogêneo no qual se dá a ação filmada. Existe, contudo, um outro fora-de-campo mais radical que “manifesta uma presença inquietante” fora do espaço homogêneo do filme. Um fora-de-campo que realiza outra função “que é introduzir o trans-espacial e o espiritual no sistema que nunca está perfeitamente fechado” (DELEUZE, 2009, p.37). Tomamos aqui essa noção como extracampo, aos moldes de Brasil (2012), mesmo sabendo que tal ideia não é consenso na literatura cinematográfica³. Assim, o extracampo relaciona-se ao fora-de-campo imediato – o espaço homogêneo –, mas será empregado por nós, com maior ênfase, para dizer da dimensão mítica e cosmológica presente nos filmes indígenas e que não se dá a ver plenamente – senão pelos seus traços – na imagem. Nos filmes do coletivo Mbyá-Guarani analisados aqui o extracampo é “coextensivo ao campo” (BRASIL 2012, p.06). Sua percepção dá-se por indícios que vão sendo apanhados na imagem pela presença de objetos, gestos, práticas do dia a dia da aldeia e, sobretudo, por meio da palavra. Palavra que narra acontecimentos do cotidiano, mas que também narra mitos e convicções espirituais do povo Guarani. Palavra que é profética e também poética em sua dimensão cosmológica.

Nesses três filmes, notamos antes de tudo uma simplicidade das situações filmadas, majoritariamente em ambiente externo, com uso da luz natural e câmera na mão. A presença da câmera e, por conseguinte, a filmagem são tomadas na aldeia como parte do cotidiano de seus moradores e o cinema passa, assim, a ser interpelado, convocado, envolvido e entrelaçado nas relações sociais, sejam aquelas estabelecidas com os humanos, sejam com os espíritos. O dispositivo de gravação não parece intimidar os personagens ou intervir excessivamente em sua atuação. Performances à primeira vista muito naturais se desenvolvem no espaço da cena, observadas nos gestos, posturas e na fala, resultado do próprio encontro entre quem

³ Autores como Ismail Xavier (2005), Noel Burch (1992) também discutem a relação dos espaços constituintes da cena cinematográfica.

filma e quem é filmado. Ao mesmo tempo, nessa aparente simplicidade e naturalidade, nota-se a extrema complexidade que atravessa os filmes. Ali, revela-se um mundo diferente do mundo ocidental, mas em relação com ele. Vale dizer, que estes são filmes que, em sua feitura, resultam do trabalho conjunto de índios com não índios, significando, assim, um espaço de encontro e de mútua transformação entre os pensamentos ocidental e indígena.

As narrativas não se impõem a partir de um roteiro cinematográfico prévio, nem tampouco por equipes jornalísticas acostumadas à rapidez do processo televisivo, em busca de histórias, tantas vezes, pautadas pelo exotismo e pela vontade de verdade. Os filmes do VNA que nos interessam são aqueles em que o *outro*, outrora filmado, passa ele próprio a se filmar. Por outro lado, reiteramos, o processo se realiza de maneira relacional, na medida em que os filmes partem, muitas das vezes, do trabalho em oficinas de formação, levado a cabo por equipes mistas. Essa autoria compartilhada entre os instrutores do Vídeo nas Aldeias e os indígenas é o que motiva a pesquisa em grande medida, pelo estímulo à enunciação do pensamento nativo no cinema.

A trajetória do Vídeo nas Aldeias

Essa dimensão, digamos, relacional presente no trabalho do *Vídeo nas Aldeias* surge do acúmulo de anos de cooperação entre índios e não índios, como forma de enfrentar problemas vitais para a sobrevivência dos povos nativos. O projeto *Vídeo nas Aldeias* nasceu em 1987, em São Paulo, como consequência das atividades de um grupo de antropólogos da Organização Não Governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI), fundado em 1979⁴.

Antes do surgimento do projeto VNA, iniciativas inaugurais foram realizadas no Brasil. Caixeta de Queiroz (2008) lembra-nos que os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, junto com os cineastas Andrea Tonacci e Walter Luís Rogério, iniciaram a produção de um filme com a intenção de expor o ponto de vista nativo sobre si mesmo. Feito com os Canela Apãnjekra, no Maranhão, e finalizado

⁴ Sobre o trabalho do CTI e do surgimento do Vídeo nas Aldeias os textos “Moi, um indien”, de Vicent Carelli (2004) e “Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias”, de Carelli e Dominique Gallois (1995) indicam aspectos importantes da experiência com os indígenas. O texto de Ruben Caixeta de Queiroz “Cineastas Indígenas e Pensamento Selvagem” (2008) recupera essa trajetória, sendo uma referência importante em torno do início do trabalho do VNA.

dez anos depois do início da pesquisa, o filme ganhou o nome de *Conversas no Maranhão* (1977-1987).

Segundo Vincent Carelli⁵, naquela época Tonacci procurou o CTI com a proposta da “Inter Povos”, um projeto de comunicação entre diferentes etnias, através do vídeo. Como a tecnologia era ainda incipiente, o projeto não se viabilizou. Em 1987, com o surgimento do VHS⁶, Carelli retomou a idéia e deu início ao *Vídeo nas Aldeias*.

Em *Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias* (1995), a antropóloga Dominique Gallois e o indigenista Carelli analisaram o impacto das primeiras atividades nas comunidades indígenas, quando a introdução do audiovisual possibilitou uma reafirmação dos projetos políticos dos povos envolvidos. A princípio, o projeto esteve voltado para criar as condições de acesso dos indígenas aos instrumentos que permitissem elaborar e recriar sua própria imagem. O trabalho inicial guardava perspectiva de militância em favor das causas indígenas, de valorização das identidades e de intercâmbio intercultural entre as diferentes etnias, a partir da exibição dos registros audiovisuais aos próprios índios. Na primeira década do projeto, a implantação de uma rede de videotecas e centros de produção nas aldeias fortaleceu ainda mais a iniciativa entre os povos Waiãpi (Amapá), Enawenê Nawê, Xavante e Nambikwara (Mato Grosso), Gavião-Parkatêjê e Xikrim-Kayapó (Sul do Pará), Krinkati (Maranhão), Terena e Guarani (Mato Grosso do Sul).

Ao mesmo tempo, o *Vídeo nas Aldeias* manteve, desde o princípio, a ideia de promover a apropriação e manipulação da imagem pelos próprios indígenas. O objetivo era permitir o acesso do uso do vídeo a um número crescente de comunidades indígenas que, ao tomar para si e manipular a sua imagem, introduziriam eles próprios seus projetos políticos e culturais. A partir do trabalho de Dominique Gallois com o povo Waiãpi, a colaboração entre a antropóloga e o indigenista resultou no trabalho de promoção de discussões e comentários após as projeções dos filmes nas aldeias. O processo mantinha um caráter aberto e experimental e era desenvolvido com recursos técnicos escassos. Aos poucos, conta Carelli (2004), o projeto foi tendo a sua continuidade assegurada, “através da

⁵ Entrevista de Vincent Carelli a Revista Isto é, 1987, citada por Ruben Caixeta de Queiroz em “Cineastas Indígenas e Pensamento Selvagem” (2008).

⁶ *Vídeo Home System* – sistema analógico de gravação e reprodução de imagens, que se popularizou mundialmente, antes do aparecimento dos sistemas digitais.

sua autodocumentação, realizada com recursos cada vez mais profissionais e para um público cada vez mais amplo”.

A *Arca dos Zo'é*, de Vicent Carelli e Dominique Gallois, está entre os primeiros trabalhos produzidos pelo grupo do VNA, situando-se na primeira fase do projeto, quando a equipe técnica era formada basicamente por brancos. O próprio Vincent Carelli assinava boa parte da direção dos filmes. A participação dos indígenas no processo de captação das imagens era uma forma de inseri-los no contexto audiovisual, mas essas imagens serviam para o intercâmbio entre os povos e para que se vissem em suas aldeias naquilo que Carelli denomina de um “jogo de espelhos”⁷.

O filme é revelador dessa relação inicial do projeto com os povos indígenas: uma equipe de filmagem indígena Waiãpi vai até a aldeia dos Zo'é para conhecê-los. A narração em *off*, feita pelo índio Kasiripinã Waiãpi, nos informa que sua tribo ficou conhecendo os Zo'é pela televisão. Ele vai até a aldeia para registrar com a câmera os costumes do grupo e também mostrar, em retorno, como os Waiãpi vivem. Assim, as imagens funcionam como uma mediação entre os dois grupos e permitem que se conheçam, reciprocamente, e também que se reconheçam através delas. Mas não são as imagens feitas pelo índio Kasiripinã que sustentam a narração do filme. Ele aparece como um personagem importante para a mediação das relações entre os dois povos, ora reunido com seus iguais na aldeia, assistindo e comentando as imagens dos Zo'é, ora em voz *off*, contando como os Zo'é vivem.

O projeto do VNA teve em sua caminhada inicial a parceria da antropóloga Virginia Valadão e do editor Tutu Nunes, sem os quais a ideia não teria sobrevivido, como reconhece Carelli. Ainda dessa primeira fase faz parte o filme *Yakwá, o Banquete dos Espíritos* (CTI, 1995), de Virginia Valadão, antropóloga e coordenadora do CTI à época. O filme trata do ritual Yãkwa, realizado pelos Enawenê-Nawê que todos os anos, durante sete meses, oferecem comida aos espíritos Yakairiti. A celebração é realizada com muitas danças e cantos que revivem alguns dos mitos desse povo.

Yakwá situa-se na passagem entre o modelo televisivo e o discurso mais propriamente cinematográfico. Percebemos as marcas de uma produção que experimenta uma linguagem, sem modelo prévio a ser seguido. A locução *off* fora

⁷ Depoimento de Vicent Carelli no Fórum de Debates sobre Coletivos Audiovisuais Indígenas, durante o 15º. Forum Doc.BH 2011, realizado no dia 30 de novembro 2011.

abolida. As passagens explicativas aparecem em cartelas que se inserem entre as imagens - algo que nos lembra, em próprios termos, os filmes de Robert Flaherty. As falas indígenas, quando traduzidas, são mostradas em legendas. Trata-se de uma produção que marca este momento importante do desenvolvimento do VNA, no qual o projeto fincava algumas de suas bases práticas e conceituais.

A influência televisiva aparece ainda na experiência do “Programa de Índio”, feito em parceria com a TV Universidade, da UFMT, produzido entre 1995 e 1996. Em grande medida, o formato reproduzia modelos telejornalísticos, ao mesmo tempo em que inovava por trazer os índios para frente das câmeras, como apresentadores e repórteres e, também, na equipe de produção, como cinegrafistas.

Em 1997, as perspectivas são ampliadas. O VNA passa a investir na capacitação de realizadores indígenas em oficinas coordenadas pela documentarista Mari Correa, cuja experiência adquiriu em sua formação nos *Ateliers Varan*⁸, na França, tendo como filosofia “aprender através da prática”. Sem dúvida, as oficinas introduziram outra dimensão ao projeto pela forma como se buscava apresentar aos alunos índios as possibilidades da câmera e do cinema, em diálogo com a tradição do cinema direto e do cinema-verdade.

Podemos considerar que, a partir das oficinas de capacitação, o VNA entrou em uma segunda fase. Os realizadores indígenas passam a compor, de forma mais participativa e efetiva, a equipe técnica dos filmes produzidos. As obras nascem das oficinas, nas quais os indígenas elaboram os roteiros, captam as imagens e participam do processo de sua edição. Os instrutores brancos coordenam os trabalhos, dão dicas, podendo ou não assinar a direção dos filmes junto com os realizadores indígenas. Fortalece-se, assim, a ideia de que os filmes são resultado desse trabalho compartilhado entre índios e não índios.

Em 2000, foi criada a Organização Não-Governamental Vídeo Nas Aldeias que se tornou “uma escola de cinema para índios, ampliando sua rede de alianças e parcerias com o movimento indígena”, segundo Carelli (2004), além da participação de outras ONGs que cooperam com o projeto. Em 25 anos de atividades, o VNA produziu registros de 37 povos indígenas e 127 oficinas em aldeias e na sede do

⁸ Escola de cinema documentário fundada na França por Jean Rouch, em 1981, baseada na proposta de aprender pela prática. Ver <http://www.ateliersvaran.com/>

projeto, além de ter filmes premiados no Brasil e no exterior⁹. Até meados de 2014 registram-se mais de 90 filmes produzidos. A atual sede, em Olinda (PE), funciona como centro para duplicação e redistribuição tanto do material produzido pelos indígenas quanto pela equipe do programa.

O *Vídeo nas Aldeias* apresenta experiências construídas pelo tempo de convivência entre indígenas e brancos. A interação que daí se estabeleceu possibilitou a feitura de filmes com um olhar compartilhado, no qual identificamos a experiência pessoal e a vivência coletiva dos indígenas, mas também, as escolhas pessoais e preferências dos instrutores brancos. É um trabalho duradouro, que lida com a alteridade a partir de uma experiência partilhada, nascida de intenso processo relacional.

Pensar esse cinema feito com indígenas pressupõe levarmos em consideração a *hibridação* (Latour, 1992) como condição de sua realização. Existe um pensamento indígena que perpassa as histórias e os rituais narrados e, ao mesmo tempo, constrói-se uma relação dialógica com os instrutores não indígenas que compartilham interesses comuns, sob o objetivo de desmistificar a imagem dos povos indígenas por meio do cinema.

Neste conjunto de filmes, conhecemos rituais, mitos e o cotidiano das etnias filmadas, com atenção às particularidades de cada grupo. Passamos a perceber esse “outro” por suas diferenças em relação a outros povos indígenas em um conhecimento baseado na pluralidade de costumes indígenas e não na generalização desse “outro”, por meio de um discurso que lhe seja totalmente exterior.

Quanto à apreensão da linguagem, própria do discurso audiovisual, Mari Correa (2006) faz questão de afirmar que seu trabalho com os indígenas, derivado do aprendizado nos *Ateliers Varan*, baseia-se num processo de distanciamento do modelo televisivo, cuja linguagem é marcada por estereótipos e uma visão “folclorizada” das diferenças que se impõe como padrão no Brasil.

Uma das características do cinema indígena produzido pelo *Vídeo nas Aldeias* é a convivência entre o realizador e sujeito filmado, produzindo imagens construídas na relação de proximidade que os afetam mutuamente. A câmera está sempre próxima dos corpos e essa proximidade permite que o sujeito filmado faça

⁹ Informações disponíveis no catálogo em comemoração aos 25 anos do VNA (ARAÚJO, 2011).

parte da construção do filme, interagindo com quem filma, este que também não se ausenta da relação.

A câmera não “captura” a imagem, mas compartilha um momento no qual quem é filmado participa das escolhas do que quer mostrar de si e de como quer se mostrar. Não se trata de enquadrar uma suposta e “autêntica” realidade indígena, mas antes do resultado de um encontro constituído de pelo menos dois olhares: o da pessoa que filma e da que consente em ser filmada (CORREA, 2004).

Outra característica marcante é a forma como se filma, o modo como se fotografa, em valorização do momento da tomada. Frequentemente na mão do realizador, a câmera é segura, atenta, e raramente treme ou perde o foco. Eduardo Escorel (2006) chama atenção, justamente, para a força da fotografia desses filmes. Do ponto de vista técnico, não há erro de fotometria, a exposição é correta, principalmente se temos em vista a circunstância da tomada. Do ponto de vista estilístico, a câmera privilegia a duração dos planos e o uso da luz natural.

Nos filmes indígenas do VNA é comum encontrarmos a narração dos mais velhos da aldeia, mas a cena é sempre povoada de crianças e expõe, muitas vezes, o encontro de gerações, dada a presença de muitos jovens na equipe de realização. Muitas dessas narrativas revelam a sabedoria dos antigos sobre os costumes do seu povo, mas os filmes não desprezam possíveis conflitos entre diferentes gerações. Assim como no cotidiano da aldeia, nos filmes, os antigos se mantêm como mantenedores da tradição e da experiência. Há um entendimento, por parte da maioria dos realizadores, de que essas narrativas são importantes para cada grupo indígena e, portanto, precisam ser transmitidas às próximas gerações. Assim, o desejo do filme passa pelo desejo de manter a memória das crenças e costumes de cada aldeia, de cada etnia, mas aberto às transformações próprias do processo cultural de um povo. Em muitos filmes, o que se registra é a cultura “em ato”, em processo de negociação interna e externa, em relações interétnicas e interespecíficas. Não é só o desejo do encontro de quem filma e de quem é filmado que perpassa as imagens, mas a memória e as práticas de toda uma coletividade atuando no processo de construção do filme, que se imbrica ao processo de “invenção da cultura”, tal como proposto por Roy Wagner (2010).

Um exemplo é o que acontece na aldeia Ashaninka, no Acre. O professor indígena Isaac Pinhanta (2004) foi o primeiro cinegrafista do seu povo. Ele conta que quando o projeto chegou até os Ashaninka, primeiro foi preciso a permissão da

aldeia para a realização da oficina. O primeiro filme feito por eles, *No tempo das chuvas* (VNA, 1999), baseou-se no depoimento dos velhos da aldeia e, a partir daí foram produzidas as imagens para caracterizar essas narrativas orais, que passavam a ser captadas pelo dispositivo audiovisual.

Em *Shomõtsi*, a narrativa organiza-se em um retrato do velho índio, ou seja, parte da particularização da experiência do personagem para falar de aspectos que se estendem a todo o grupo indígena. As imagens são organizadas na montagem, a partir de uma voz *off* – do próprio sobrinho de Shomõtsi, o realizador do filme, Valdete Pinhanta. Conhecemos o cotidiano do personagem até a viagem para a cidade de Marechal Taumaturgo, no Acre, em busca de sua aposentadoria.

Na montagem, os filmes do *Vídeo nas Aldeias* privilegiam a duração (muitas vezes, em plano-sequência), as ações e eventos montados internamente ao plano. Esse processo de organização espaço/temporal permite observar como os gestos e performances dos personagens se revelam nos filmes indígenas como condição das narrativas. Trata-se, assim, de um cinema que privilegia o gesto e o corpo, em performances indissociáveis das narrativas orais, das perambulações pelo entorno e dos encontros dentro e fora da aldeia.

O corpo ocupa um lugar central no entendimento que as sociedades indígenas têm da natureza e do ser humano, como aponta Caixeta de Queiroz (2008, p.117). Trata-se de um pensamento construído a partir de qualidades sensíveis, como diz o autor, um pensamento selvagem ou mitológico, que se vale do corpo e da experiência, em oposição a um raciocínio científico baseado na razão. E o indígena incorpora tal pensamento ao cinema, expressando-se pelo que Caixeta de Queiroz denomina de “corpo da palavra (as imagens, gestos)” em detrimento de uma “gramática da linguagem”. Desse modo, tradição e memória se corporificam nas pessoas e nos objetos – ambos sujeitos nas sociedades indígenas.

Assim, Caixeta de Queiroz defende que este seja um cinema mais dos corpos do que das palavras, pois “sua ontologia deposita nos corpos” uma centralidade que é constituinte de sua socialidade. Aspecto que, segundo o autor, explica a facilidade com que manuseiam a câmera e a imagem dela produzida. Se – aos moldes do que encontramos nos filmes Mbyá-Guarani – a palavra e a conversação estruturam o filme, elas aparecem sempre de modo “situado”, palavra “em ato”, concreta e não dissociada do contexto de sua enunciação. Ou seja, trata-se de um cinema que preserva o corpo componente central das performances orais.

Em um exemplo entre muitos, esse privilégio concedido ao corpo pode ser notado quando a câmera segue Shomõtsi em sua comunidade, em longos planos que permitem ao observador acompanhar os detalhes dos movimentos do personagem na execução de tarefas corriqueiras, acendendo o fogo, afiando o facão, tecendo o colar e a rede, bebendo *caïçuma*, a bebida feita de macaxeira. Esse processo de montagem, que começa já na forma como são captadas as imagens pelo olhar indígena, privilegia as situações cotidianas e as conversas entre os personagens, distanciando-se da estratégia das entrevistas ou recorrendo a ela de maneira transformada.

Em suma, ao valorizar a performance dos corpos diante da câmera e as situações de filmagem, os trabalhos sugerem uma outra maneira de lidar com objetos e com a própria câmera, em recusa a procedimentos e estratégias caros ao documentário clássico: a abundante presença da *voz off*, a entrevista, a montagem de viés explicativo ou didático.

A *mise-en-scène* funciona como condição para o aparecimento de uma *performance* indígena, estreitamente ligada às suas práticas, às heranças culturais, ao cotidiano e as transformações vivenciadas. Ela estabelece uma outra relação entre quem filma e quem é filmado que se distancia das formas estabelecidas historicamente pelo documentário para mostrar o *outro*. Os filmes não são regidos por uma voz do saber ou por uma instância enunciativa exterior ao mundo sobre o qual enuncia. Pelo contrário, são filmes constituídos pelo próprio saber indígena, ainda que de forma dialogada com os saberes metropolitanos.

Essa é uma questão instigante e de complexidade para a análise do cinema, que se amplia quando o *outro* filmado passa ele mesmo a fazer os filmes. Há uma produção audiovisual crescente no Brasil, fruto de projetos e oficinas que difundem um olhar singular sobre novos territórios sociais, com reflexões sobre o reconhecimento das diferenças, o respeito aos direitos humanos, a busca pela emancipação social e o fortalecimento da democracia. Essa produção não se restringe a espaços populares urbanos, mas inclui outros cenários do cotidiano brasileiro, como assentamentos rurais, regiões quilombolas e aldeias indígenas. Esta última é foco da presente investigação. Assim, há uma nova configuração no campo da produção das imagens, em especial do documentário, que merece um estudo detido sobre as questões em torno da alteridade e atento a maneira como

elas se manifestam na *mise-en-scène* dos filmes, o que nos propomos fazer aqui, elegendo para tal um *corpus* circunscrito.

Podemos considerar, então, que os filmes parte do Vídeo nas Aldeias constituem um momento singular do documentário – e do cinema feito no Brasil – na perspectiva da experiência do *outro* filmando o seu próprio grupo étnico. Nesse sentido, o *outro* deixa o seu lugar-comum e o seu papel de objeto ao apropriar-se dos meios técnicos para elaborar o próprio discurso a partir de sua experiência. Aquele que é visto como objeto clássico do documentário – o selvagem, o exótico – passa à condição de sujeito, como observam Lins e Mesquita (2008).

Assim, o indígena elabora de “dentro” do seu cotidiano uma visão de suas identidades, de seu modo de se relacionar com o grupo e com o mundo, realizando algo como uma autorrepresentação, que, sempre impura, não negligencia as negociações implicadas nessa construção. Ele deixa seu papel secundário ocupado no imaginário branco/ocidental para ser protagonista em seu próprio mundo, oferecendo a si e ao *outro* a possibilidade de conhecer outra visão do indígena em suas especificidades étnicas. Quanto ao cinema, o indígena reelabora nos filmes procedimentos, estratégias formais e modos de expressão, o que sugere a hipótese de um processo de *indigenização*. São filmes que se constituem como autoetnografias fílmicas, nas quais os indígenas expressam aspectos de sua cultura, em diálogo interétnico, e ao fazê-lo, transformam, por dentro, a prática cinematográfica.

Como defende Brasil (2012), na medida em que apresentam seu cotidiano pelo cinema, esses filmes podem ser vistos como manifestação do que Manuela Carneiro da Cunha denomina de “cultura com aspas”: valem-se de definições metropolitanas para performar e citar reflexivamente sua própria cultura.

A dimensão da autorrepresentação conecta-se também à *auto-mise-en-scène*, conceito que se relaciona com a conduta do sujeito diante da construção de sua imagem, afirmando, por meio de sua performance e de suas práticas, a participação nessa construção. A *auto-mise-en-scène* se constitui no momento da cena, quando aquele que é filmado torna-se personagem do filme ao posar e posicionar-se para a câmera, na medida em que se deixa filmar e se oferece – sem passividade – para o encontro do olhar do cineasta e, em seguida, do espectador.

Estes são aspectos importantes para os filmes indígenas que circulam entre as aldeias e que estão, paulatinamente, ocupando também as salas de exibição,

principalmente, em festivais de cinema no Brasil e no exterior. A experiência da *auto-mise-en-scène* indígena abre um amplo leque de investigações sobre a representação do *outro* no documentário contemporâneo. Essa discussão torna-se pertinente, também, no momento em que o cinema indígena amplia a sua atuação nos festivais e passa a ser reconhecido com prêmios relevantes, em circuitos ampliados. É o caso do filme *As Hiper Mulheres* (VNA, 2011), produção do coletivo Kuikuro, vencedor do Festival de Brasília, na categoria som, e, em Gramado, como melhor montagem e prêmio especial do júri. O filme divide a direção entre Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, com produção da AIKAX, Associação Indígena dos Kuikuro do Alto Xingu, do Documenta Kuikuro - DKK, e do Vídeo nas Aldeias.

Projeto que começou de forma intuitiva e tateante, o Vídeo nas Aldeias aos poucos foi se firmando no cenário de contribuições pela causa indígena. Os primeiros filmes serviram como cartão de visita em busca de apoio internacional, o que se tornou realidade. As alianças e parcerias foram se espalhando pela América Latina por meio de intercâmbio com entidades que trabalham com comunicação indígena, como o Chiapas Media Project, do México, e o Cefrec, da Bolívia.

Quando os primeiros filmes do *Vídeo nas Aldeias* começaram a circular do lado de cá, a Antropologia trouxe o debate sobre o preconceito ocidental em relação à capacidade do indígena de traduzir seu pensamento em imagens e de criar um produto audiovisual temática e formalmente sofisticado, como nos lembra Caixeta de Queiroz (2006). Levantou-se ainda, em via oposta, a sugestão de uma “corrupção” dos valores indígenas “genuínos” pela invasão do instrumental técnico do *Vídeo nas Aldeias*. Ao longo desses anos de produção, o que se percebe é, de um lado, uma diversidade de filmes que, cada qual à sua maneira, ajudam o cinema a se reinventar; e, de outro lado, a participação dos filmes em processos complexos de invenção cultural e de relação interétnica.

As atividades do Centro de Trabalho Indigenista e do VNA têm sido descritas em trabalhos acadêmicos também pelo seu caráter de formação de educadores, por meio do audiovisual, para a manutenção dos costumes indígenas; a preservação da memória, as trocas interculturais e os processos reflexivos sobre as identidades das diferentes etnias indígenas e sua diversidade linguística são outros aspectos que costumam provocar desdobramentos de pesquisa.

Para a Antropologia, a concepção do *Vídeo nas Aldeias* supera antigos preconceitos da sociedade ocidental sobre a incapacidade “natural” dos índios para o pensamento e as artes. Segundo seus idealizadores, o projeto é afetado por uma antropologia dialógica que, a princípio, partiu da premissa de que no mundo atual as identidades indígenas estão mais disseminadas e menos exclusivas; que são construídas a partir de tradições fragmentadas e sob influências transculturais.

Os estudos antropológicos também evidenciaram que o fortalecimento da autonomia de um grupo étnico passa pelo reconhecimento de uma identidade coletiva, demarcando seu espaço em relação a outras culturas. O processo dinâmico em que se baseia o VNA permite ao indígena uma revisão da sua própria imagem e a “seleção dos componentes culturais que a compõem resultam de um trabalho de adaptação constante. A cultura – que não é feita apenas de tradições – só existe como movimento, alimentado pelo contato com a alteridade” (CARELLI e GALLOIS, 1995, p.62). Por outro lado, teóricos da Comunicação e do Cinema têm demonstrado crescente, mas ainda incipiente, interesse pelas questões afloradas com os filmes. A pesquisadora Ivana Bentes (2004), por exemplo, estabelece um diálogo entre essas produções e as formas do documentário contemporâneo naquilo que evocam a autorrepresentação e a possibilidade da construção de novos pontos de vista por meio da linguagem audiovisual.

A documentarista Mari Correa, por sua vez, destaca o método das oficinas de capacitação realizadas nas aldeias e de como elas foram importantes para o desenvolvimento de um outro olhar, voltado ao cotidiano das comunidades. Correa também observa como a ideia de criar documentários, com uma linguagem mais elaborada do ponto de vista cinematográfico, levou-os, em consequência, a discutir o próprio conceito de cultura e os valores indígenas. Proposta que, novamente, se encontra com a noção antropológica de “cultura com aspas” enunciada por Manuela Carneiro da Cunha (2009), na medida em que os indígenas concebem a imagem da sua cultura, que passa a ser tomada e performada de modo reflexivo.

Em suma, as experiências audiovisuais do *Vídeo nas Aldeias* têm circulado já há algum tempo entre o universo de imagens que despertam o interesse acadêmico. Desde o seu surgimento, em 1987, os filmes circulam entre pesquisadores, gerando discussões principalmente no campo da Antropologia. Mas, a nosso ver, essa produção ainda merece investimento de pesquisa quanto à sua relação particular com o Cinema.

Na trincheira dessas disciplinas, Antropologia, Cinema e Comunicação se viram no meio de uma ampla discussão sobre alteridade motivada pelos filmes. A esse respeito, o texto de Jean-Claude Bernardet (2004a), *Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade*, nos lembra que a temática do “outro” é algo recorrente no cinema documentário, a partir do cinema direto e do cinema-verdade. O “outro” filmado e o “outro” se filmando. As experiências de Jean Rouch, sabemos, são inaugurais desse despertar para as imagens que esse “outro” faz de si mesmo. Essa proposição reaparece, em novos moldes, em filmes do VNA, como destaca Bernardet, quando “o sujeito que emprega a palavra “outro” aceita ser ele mesmo um “outro” (2004a, p.10), deslocando seu lugar de fala no filme ao permitir o diálogo intra e intercultural. Esses textos, assim como o de outros autores do domínio cinematográfico aparecem em publicações acadêmicas e em catálogos comemorativos do próprio *Vídeo nas Aldeias*, mas a riqueza da produção indígena ainda carece de estudo mais sistematizado, com o qual esta pesquisa de doutorado pretende contribuir, em escopo circunscrito.

O cinema Mbyá-Guarani

Da experiência de formação pelo *Vídeo na Aldeias* surgiram diversos coletivos indígenas de cinema, como o dos Mbyá-Guarani que recebeu a primeira oficina, em 2007, e hoje abriga como realizadores Ariel Duarte Ortega (Kuaray Poty), que vive na aldeia de Koenju, onde se tornou uma liderança; Patrícia Ferreira (Kerexu), também de Koenju, é considerada a cineasta mulher mais atuante do VNA; Germano Beñites (Tataendy) também morador de Koenju e Jorge Morinico (Verá Miri), filho do cacique Cirilo Morinico, da aldeia de Anhetenguá, na região metropolitana de Porto Alegre. Também aparecem como membros do coletivo Alexandre Ferreira, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega.

O coletivo Mbyá-Guarani realizou três filmes¹⁰, entre 2008 e 2012, que compõem o *corpus* da análise desta pesquisa. A investigação tem como objetivo

¹⁰ Além deles, existem dois curtas metragens. *Nós e a cidade* (VNA, 2009, 5min 41s) enfoca a produção e venda de artesanato nas regiões urbanas de Porto Alegre e nas ruínas das Missões, no Rio Grande do Sul. O curta é derivado das filmagens de *Dois aldeias, uma caminhada* e produzido com apoio do Ponto Brasil para veiculação na TV Brasil, num especial de Interprogramas dedicado ao projeto *Vídeo nas Aldeias*. O curta *Mbyá Mirin* (VNA, 2012, 22min) reaproveita e reelabora cenas com crianças, que fazem parte do material bruto das filmagens de *Bicicletas de Nhanderú*, na Aldeia Koenju. O coletivo Mbyá realizou ainda o filme institucional, *Desterro Guarani* (VNA, 2011, 38min), encomendado pelo IPHAN do Rio Grande do Sul, que enfoca a questão histórica da colonização da região. Parte desse material foi incluído no filme *Tava - a casa de pedra* analisado neste trabalho.

identificar e analisar os procedimentos constitutivos da *mise-en-scène* dos filmes Mbyá-Guarani, buscando apreender ali uma outra forma de figuração de alteridade quando a relação implica o *outro* que filma a si próprio. Para essa compreensão faz-se necessário identificar também, na matéria expressiva dos filmes, os traços de reversibilidade (endereçados pelos Mbyá-Guarani a nossa própria cultura), a partir de sugestão do conceito de Roy Wagner (2010).

Em *Duas aldeias, uma caminhada* (2008), o espectador é apresentado ao universo dos Guarani, no Rio Grande do Sul: sem matas para que o grupo possa caçar e plantar, os Guarani dependem da venda de artesanato para sobreviver, o que os coloca em trânsito e em constante relação com o fora da aldeia. Esse é o *pathos* em torno do qual a narrativa se constitui, a partir do percurso pelas aldeias, cidades vizinhas e pontos turísticos. Reitera-se ali um problema comum e central para os Guarani: a escassez de terra.

A narrativa é conduzida por Ariel Ortega, um dos realizadores, muitas vezes presente, ele próprio, na imagem. Ariel geralmente aparece empunhando uma câmera – o que indica um segundo ponto de vista na cena, em *mise-en-abyme*. Ao espectador é oferecido um jogo de tomadas, ora apresentadas pela câmera de Ariel, ora pela segunda câmera, operada por Patrícia Ferreira, Germano Beñites e Jorge Morinico. Esse jogo de tomadas expõe de modo constitutivo o antecampo do documentário – a equipe de filmagem adentra o espaço da cena, tornando-se personagem. O diretor, que aqui confunde-se com o sujeito que filma, passa de um espaço exterior à cena (extra-diegético) ao espaço interior do filme (diegético). Como na cena em que Ariel confronta-se com o professor/turista, em diálogo que, como exposto no início desta introdução, é exemplar da *mise-en-scène* reversa presente nos filmes Mbyá-Guarani: trata-se de uma situação dialógica, na qual a pergunta de Ariel endereçada ao turista produz repercussões tanto na forma quanto no conteúdo do filme.

Se *Duas aldeias* é um filme centrífugo, que, por meio do trânsito dos personagens, se lança em relações interétnicas e em revisões históricas, *Bicicletas de Nhanderú* se concentra mais estritamente ao cotidiano da aldeia de Koenju (em São Miguel das Missões), dedicando-se à espiritualidade Guarani. Mais uma vez teremos uma *mise-en-scène* marcada pela presença da equipe de filmagem em

cena e por personagens que pensam a própria cultura, sempre em relação com vizinhanças, afinidades e diferenças, sejam aquelas dos espíritos, sejam aquelas dos homens. A atenção ao cotidiano não se esquivava de revelar os impasses e “imperfeições” do mundo indígena em contato com o mundo dos brancos, cindindo essas vidas marcadas por uma contradição: ao mesmo tempo em que reivindicam fortemente sua dimensão espiritual, estão expostas à tentação do consumo que a cidade oferece, algo que surge como “ameaça” à coesão da comunidade.

O filme *Tava – a casa de pedra* retoma e amplia (em dimensão transnacional) os percursos iniciados em *Duas aldeias, uma caminhada*, em um mergulho reflexivo na história dos Guarani, que se confunde com a colonização do sul do Brasil. A equipe percorre aldeias entre o Brasil e a Argentina em busca da sabedoria dos mais velhos sobre o significado das *Tavas*. Aqui, a *mise-en-scène* se organiza em torno da viagem e da conversação entre os Mbyá, que fazem atravessar a história pelo mito, encontrando outros argumentos e narrativas em torno do processo de colonização sul-americana e da destituição dos povos Guarani de suas terras.

Nota-se como a *mise-en-scène* desses filmes opera no sentido de revelar a feitura do filme, em oposição ao regime clássico narrativo, que mantém o antecampo em recuo. São documentários que expõem o antecampo e, ao fazê-lo, levantam questões sobre a representação do sujeito que filma. Se há reversibilidade, ela é dialógica, interna à cena, na medida em que os realizadores se posicionam nela, explicitando sua dupla situação: como parte do grupo filmado e como aquele que, de fora, filma este grupo. O pensamento reverso surge não apenas de modo explícito nas falas dos personagens, mas em situações cotidianas dispersas, nas quais o modo de vida dos Mbyá-Guarani se encontra com objetos, práticas e com o imaginário metropolitano. Há, na convocação do antecampo, no modo como a câmera acompanha as perambulações e as viagens, na maneira como escuta e participa das conversas, danças e rituais, uma forma cinematográfica complexa, que merece atenção.

Capítulo 1

Entre a Antropologia e o Cinema: da representação à
autorrepresentação



1.1 O encontro do cinema com a antropologia

Ao eleger filmes indígenas como o *corpus* desta investigação, colocamo-nos na fronteira entre o cinema documentário e a antropologia. Dos filmes de viagem às expedições científicas, esse encontro criou experiências ricas em torno da alteridade e do diálogo com a perspectiva do *outro*. São limiares escorregadios, multifacetados e de complexa separação, pois, historicamente, as duas disciplinas caminharam próximas, em interferências mútuas, na busca de modos variáveis de representação do real. A questão primordial que as aproxima diz respeito às experiências de alteridade que se inscreve nas imagens do cinema, que, sabemos, são também cruciais nos estudos antropológicos. Como o *outro* aparece nas imagens ou como mostrá-lo preservando suas diferenças, sua irreduzível alteridade? De que lugar social se fala sobre o *outro*? Quem tem a voz nas narrativas sobre o *outro*? Que vozes estão presentes e como elas constituem a *mise-en-scène* do filme? O que significa nesse caso “ter voz”?

De início, como invenção europeia, o cinema se origina em consonância com a visão do colonizador que, historicamente, buscou a expansão e exploração econômica fora de seu continente. Como centro do pensamento científico ocidental, o pesquisador europeu também teorizou sobre a natureza e a cultura a partir de um ponto de vista etnocêntrico.

Coincidentemente, o cinematógrafo surgiu como invenção na segunda metade do século XIX. O aparelho possibilitou o registro do movimento humano e sua preservação para a memória de futuras gerações. Assim, desde que a Europa e a América ambicionavam novos mercados para o consumo de produtos industrializados e atendendo exigências do expansionismo econômico, principalmente no desdobramento das invasões coloniais, nota-se o encontro dos dois domínios. Inicialmente, para a antropologia, o cinema significa uma ferramenta que garante ao estudioso revisitar o encontro com outras culturas, de maneira ilustrativa, a serviço da descrição literária densa. A câmera possibilita essa experiência ao permitir, por exemplo, a captação e decupagem de imagens de um ritual que, posteriormente, seriam retomadas pelo pesquisador. Essa possibilidade

amplia a visão do analista ao capacitá-lo a observar, quantas vezes fossem necessárias, situações que aconteceram durante o ritual, algo que escaparia à visão de um observador durante o acontecimento.

O cinema aparece como instrumento que auxilia nessa coleta de impressões, por meio do olhar da câmera que registra costumes e situações do *outro* para serem retomadas e estudadas nas metrópoles. A câmera cinematográfica se presta à atividade da observação, ou seja, ela permite ao investigador revisitar o ritual, retomando traços do modo de vida de povos nativos que o pesquisador encontrara em campo. Como enfatiza de France (1998), a introdução do aparato fílmico como instrumental de pesquisa trouxe alterações no mecanismo de coleta de dados baseado na observação imediata, permitindo o postergar desse olhar, uma observação “diferida” feita posteriormente à ocorrência do fenômeno. Nesse sentido, as imagens ganham *status* sociológico, pois através delas constroem-se identificação e identidade do *outro*, a partir da análise detalhada das imagens registradas na tomada e dos movimentos internos ao próprio plano.

Pela etnografia emerge um olhar atento sobre as sociedades humanas, a partir da observação cuidadosa e regular dos trabalhos de campo que aproximam o cinema e a antropologia. As duas disciplinas passam a compartilhar o objetivo “de descoberta, de identificação e de apropriação do mundo e de suas histórias” (Peixoto, 1994, p.10). Ambos, cinema e antropologia, nascem imbuídos de um sentido fortemente científico, parte de um projeto expansionista e universalista.

Podemos incluir nessas experiências iniciais os trabalhos de cientistas e de precursores do cinematógrafo. Thomas Edison realizou imagens kineoscópicas nas quais registrou, ainda em 1894, os índios Sioux¹¹ em um estúdio. Dessas imagens é possível encontrar uma tomada de 27 segundos do filme *Sioux Ghost Dance*¹² que mostra um grupo de adultos e crianças em plano aberto, dançando em círculo diante de uma câmera estática, tendo como cenário um fundo negro. Na mesma época, Thomas Edison¹³ teria feito pelo menos outro registro em movimento de nativos americanos num filme de 16 segundos chamado *Bufalo Dance*¹⁴, citado no livro *More Treasures from American Film Archives, 1894-1931*. Um catálogo da empresa de

¹¹ Marcius Freire (2005) cita os filmes de T.A. Edison *Indian war council* e *Sioux ghost dance* como os primeiros registros com imagens em movimento de cunho antropológico.

¹² Disponível em http://www.dailymotion.com/video/x1r45e_edison-1894-sioux-ghost-dance_shortfilms

¹³ Sobre essas imagens Aumont (2004) diz tratar-se da dança do escalpelamento.

¹⁴ Disponível em <http://www.filmpreservation.org/dvds-and-books/more-treasures-from-american-film-archives>

Edison na época informava tratar-se de um filme com “índios Sioux genuínos” paramentados e pintados como em situação de guerra. A cena é descrita como uma dança em círculo de três nativos Sioux, tendo ao fundo outros dois atores índios tocando tambores. Entre uma experiência e outra, observamos uma intenção já relacionada aos modos do espetáculo, como observa Aumont (2004), na medida em que os nativos são retirados de seu *habitat* para uma performance encenada diante do dispositivo em estúdio.

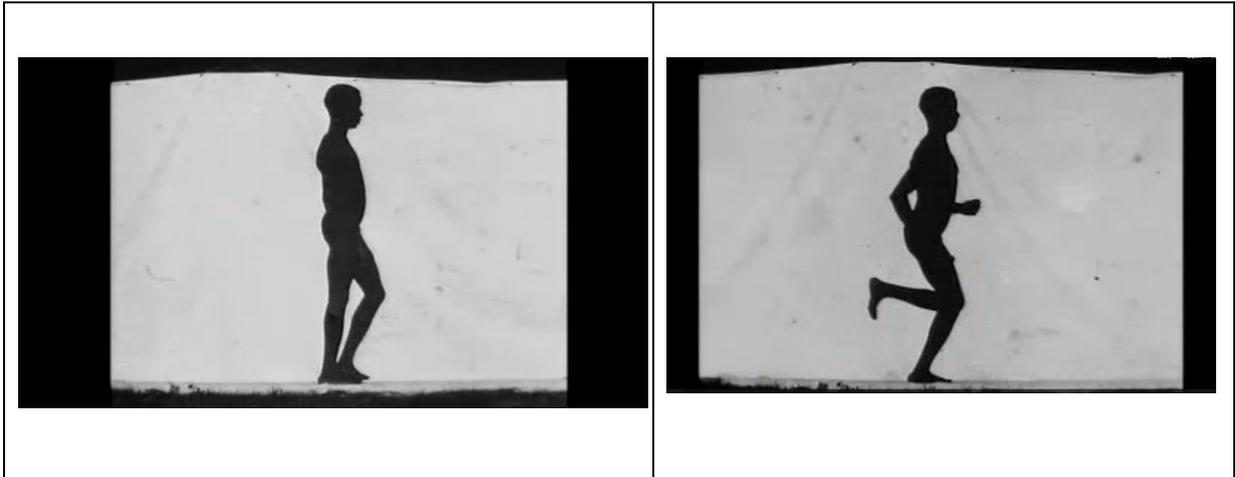


Figs. 01 e 02: Imagens kinetoscópicas registradas por Thomas Edison em 1894.
Fonte: fotogramas do filme *Sioux Ghost Dance*.

Na mesma época, na França, Felix-Louis Regnault¹⁵, utilizou-se da cronofotografia para registrar uma mulher africana *wolof*, fabricando objetos de cerâmica, imagens exibidas durante a Exposição Etnográfica da África Ocidental, em Paris, em 1895. Seguem a essa experiência outras iniciativas do mesmo antropólogo com a intenção de um estudo dos movimentos do corpo humano, registrando povos Diola e Fulani em atividades corporais como subir em árvores, agachar, andar etc.

Por outro lado, desbravadores do cinema, como os Irmãos Lumière, viam no aparato fílmico a possibilidade de exploração da vida cotidiana na Europa e nas colônias francesas, sobretudo na África, como forma de entretenimento. Imagens que trazem o exotismo da vida e dos costumes distantes atraem a curiosidade do público sob a forma de atualidades.

¹⁵ As experiências de Regnault podem ser conferidas em http://www.dailymotion.com/video/x1hr8g_f-regnault-chrono-photographic-1895_shortfilms



Figs 03 e 04 : Experiências sobre o movimento humano feitas por F.Regnault.
 Fonte: fotogramas do filme *Chrono Photographic* – 1895.



Figs. 05 e 06: Experiências sobre o movimento humano feitas por Regnault.
 Fontes: fotogramas dos filmes *Chrono Photographic* – 1895.



Fig.07 e 08: Experiências sobre o movimento humano feitas por Regnault.
 Fonte: fotogramas dos filmes *Chrono Photographic* - 1895.

Nesse sentido, o olhar cinematográfico¹⁶ se aproxima do olhar antropológico, quando ambos passam a refletir e registrar práticas do homem em suas relações interculturais num dado tempo e espaço. Cinema e etnografia partilham, assim, o interesse em observar e preservar como memória a imagem de outras sociedades ditas “primitivas” em sua “pureza”, pretensamente livres de interferências externas. Poderíamos situar aqui um primeiro problema quanto à maneira como se visava o *outro*, sob o desejo de objetividade, na crença de torná-lo objeto.

André Parente acusa e critica a ambição de dominar um assunto por meio do filme, quando o realizador se coloca na posição de conhecedor do *outro* filmado e de si próprio. Ao se posicionar desse modo, o realizador está sempre pronto a extrair do *outro* aquilo que ele pressupõe conhecer. A suposição da verdade sobre outra cultura funciona, nesse caso, como um ato de posse e de dominação. Para o autor, operam dessa forma documentários e filmes etnográficos que pregam o distanciamento, mas que acabam por sublimar um ideal de verdade que é “a mais profunda ficção” (PARENTE, 1994, p.52).

A grande maioria dos filmes etnográficos procede assim: eles se dão como meros depositários de processos que lhes são exterior, assumindo a representação de significações dominantes pressupostas do real, ancoradas no saber antropológico. O filme apenas ilustra essa representação, ele se torna puramente descritivo e demonstrativo.

Ainda que se note certo reducionismo do autor – afinal, os filmes são historicamente diversos em propósitos e resultados –, concordamos que, em várias experiências, o filme aparece como mera ilustração dos estudos e pressupostos antropológicos ancorada em uma tradição de supremacia da escrita sobre a imagem animada. Será preciso um amadurecimento metodológico para que a etnografia reconheça a importância da imagem em movimento para as investigações da disciplina. Muito dessa conquista deve-se ao trabalho de antropólogos/cineastas como Jean Rouch e Pierre Perrault e ao fato de o audiovisual permitir uma espécie de renascimento da tradição oral, como afirma France (1998). Ao abordar aspectos que envolvem tecnologia e descrição por meio da imagem animada, a autora ressalta a importância das projeções coletivas das imagens entre especialistas para o debate de ideias. Estes são, segundo a autora, momentos de troca de saberes que

¹⁶ Em 1898 foi realizada a primeira pesquisa de campo com o uso do cinematógrafo em uma expedição da Universidade de Cambridge, organizada por Alfred Cort Haddon ao Estreito de Torres, situado entre a Austrália e a Nova Guiné. (Freire, 2005).

se fazem e se desfazem movidos pela visão imediata das imagens. Nesse sentido, muito do que se comenta coletivamente pode ficar indiferente às conclusões do trabalho escrito, fundamentado numa longa análise das imagens, que se efetua paralelamente a essas manifestações e que permitem novas leituras sobre o material fílmico.

De outro modo, a oralidade se faz presente também nas manifestações espontâneas dos sujeitos filmados durante as projeções em sua presença. Podemos afirmar ainda que o desenvolvimento técnico do som também favoreceu a oralidade ao trazer a palavra do sujeito filmado expressa em entrevistas ou de forma espontânea captada pelo dispositivo. Palavra que fala de si, do outro, de memórias, do futuro e que também se abre para a fabulação.

Claudine de France menciona, ainda, a presença da *mise-en-scène* nos filmes etnográficos, situando-a na apreensão das “manifestações visuais do sensível” por meio do audiovisual¹⁷. Assim, a autora considera as técnicas do corpo, nas quais se incluem gestos, atos rituais e materiais, como aquilo que a imagem animada apreende de maneira mais fluída e direta. Incluem-se também a palavra e o comentário como elementos que podem se somar à *mise-en-scène* operada sobre a imagem.

Para escapar das armadilhas do filme puramente descritivo e demonstrativo será preciso uma crítica – elaborada na prática e na teoria cinematográficas – ao modelo clássico do documentário, o que se realiza com o surgimento do cinema direto e seus desdobramentos nos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Alemanha e França, sobretudo com autores interessados na vida dos homens ordinários, na experiência das minorias e em busca de novas formas de vida. Em moldes distintos, autores como Jean Rouch, Pierre Perrault, Karel Reiz, Alain Turner, Chris Marker, John Cassavetes, Shirley Clarke, Lindsay Anderson, Claude Jutra, entre outros, romperam com o modelo objetivo baseado no conhecimento exterior e na adequação sujeito-objeto.

Esses autores passam a problematizar as situações de tal forma que o filme não resulta da representação de uma realidade preexistente, pressuposta, como observa Parente (1994). O filme passa a ser visto como acontecimento, na medida “em que o assunto se torna mais ou menos indeterminado, misterioso, um processo

¹⁷ Concebo o aparato técnico, seja ele cinematográfico ou videográfico, com a mesma ideia de dispositivo capaz de captar imagens e sons de um acontecimento.

aberto, um diálogo, um discurso indireto, livre, polifônico” (p.53), no qual o outro é criado à medida da feitura mesma do filme. Dessa forma, o encontro do autor com seus personagens reais faz emergir um ato de fabulação como devir. Em perspectiva deleuziana, podemos dizer que, nesse caso, o filme se abre à imaginação daqueles que o habitam enquanto sujeitos do mundo vivido, desconcertando verdades preestabelecidas. O imaginário penetra o mundo vivido e se afirma como real, como bem exemplificam os filmes de Jean Rouch. Trata-se de afirmar a potência de criação e imaginação que permite fazer da ficção uma realidade.

Ao analisar as especificidades da Antropologia Visual, Peixoto (1994) atribui à participação direta e imediata dos personagens observados na pesquisa como inovação do método de investigação. As imagens captadas durante as práticas cotidianas do grupo são compartilhadas com eles, o que possibilita comentários, explicações e debates durante ou posteriormente às filmagens. Esse processo é denominado “efeito espelho”, pois a câmera revela a intimidade do *outro* que, ao ter o retorno dessa imagem, pode refletir sobre si mesmo, possibilitando a construção de uma nova relação entre quem filma e quem é filmado. Logicamente, poderíamos complementar, esse espelho não é nunca literal, mas refratado e diferido, em apropriações e reapropriações sucessivas.

Como afirma Peixoto (1994, p.13), a alteridade irrompe justamente desse encontro de olhares diferentes sobre os modos de vida e suas representações.

A câmera enquanto instrumento possui a faculdade de provocar um olhar-sobre-si-mesmo, levando a pessoa filmada a revisitar a situação e o momento nos quais foi observada. A imagem possui assim a virtude de provocar o silêncio, o riso, o choro e até o medo, do mesmo modo que incita à fala e à reflexão sobre si mesma.

O pioneiro Robert Flaherty (2011) descrevera o efeito causado nos esquimós do norte do Canadá, na Baía de Hudson, quando apresentou a eles as imagens da *Caça à Morsa* (1920). Segundo Flaherty, a imagem da morsa era para os nativos a visão do próprio animal, o que provocava reações da plateia à medida que o filme se projetava na tela. Reações que mudaram o tratamento dispensado a Flaherty que, antes vítima de “risos e troça”, passou a ser respeitado como o “Mestre Branco”. Ainda que muito se possa objetar em relação a essa anedota, ela demonstra a dimensão performativa do cinema, que não apenas revela mas produz – seja em

sua feitura, seja em sua exibição – verdadeiros acontecimentos culturais e interculturais.

Anos mais tarde, em outros termos, Vincent Carelli relembra no filme *Corumbiara* (2009) as experiências com os índios Nambiquara e o impressionante efeito causado pelas imagens ao serem vistas pelos indígenas, após um ritual de iniciação feminina que gerou seu primeiro documentário. Em 1986, começava o trabalho do *Vídeo nas Aldeias* que, na época, consistia em filmar os índios e devolver as eles as imagens. Segundo Carelli, “esse jogo de espelho ia gerando um entusiasmo e, com a possibilidade de se ver na ‘telinha’ (televisão), os Nambiquara começam a delirar e a gente com eles”. O entusiasmo chegou ao ponto de os indígenas iniciarem a furação dos lábios de 30 jovens, em uma cerimônia que haviam abandonado há 20 anos. Dessa experiência marcante, nasceu o primeiro documentário de Vincent Carelli, *A festa da Moça* (1987), realizado no norte de Mato Grosso. Mais uma vez, revela-se a força performativa do cinema, que irá marcar, desde seu início, as experiências do VNA¹⁸.

De uma experiência a outra – de Flaherty ao VNA, passando por Perrault e Rouch -, em sua busca pela imagem do *outro*, o cinema etnográfico e documentário passa por amplas transformações, fazendo atravessar a tradição do cinema e as teorizações e investigações no âmbito da antropologia. Entre essas transformações, segundo Caixeta de Queiroz (2008), está a possibilidade de mostrar ao *outro* sua imagem e a partir daí construir uma relação, mediada pelo cinema. Revela-se o ponto de vista nativo sobre sua própria imagem e sobre o olhar daquele que a realizou.

Essa ideia de visionagem compartilhada foi aprimorada por Jean Rouch rumo a uma antropologia partilhada. Mas a partilha por ele proposta foi além desse jogo de espelhos comum nos trabalhos de outros realizadores. O documentarista francês postula na prática a feitura dialogada do filme, de modo que as pessoas filmadas possam construir a narrativa junto com quem filma, tornando-se, no limite, co-autoras. Para ele, aqueles que são filmados participam do processo de produção do filme de maneira ativa e relacional, na medida em que as soluções fílmicas são produtos do diálogo com os sujeitos filmados. Essa relação de troca entre o cineasta francês e seus personagens foi construída ao longo dos anos em que registrou o

¹⁸ *Vídeo nas Aldeias*.

cotidiano africano, sobretudo entre a Nigéria e a Costa do Marfim, estando presente também em seus filmes parisienses. Lembremos que *Crônica de um Verão* (1960) inaugurou o movimento do *cinema verdade* e influenciou a *Nouvelle Vague* francesa, num período em que a França vivia os efeitos da Guerra da Argélia, antes da eclosão das manifestações sociais que marcariam a década.

Rouch permite, assim, o diálogo com o *outro* em seus filmes, exibindo as imagens para que os sujeitos filmados possam intervir sobre o resultado no momento da montagem, incluindo seus comentários nas imagens. Ao expandir suas experiências compartilhadas para as diferentes fases da produção fílmica, o antropólogo/cineasta introduz elementos novos como a improvisação, a fabulação e a alteração de pontos de vista por meio de processos de ficcionalização.

O compartilhamento de imagens entre Rouch e os *sujeitos* filmados desfaz a hierarquia clássica da antropologia que separa o pesquisador do objeto de seu olhar, sem contudo negligenciar as assimetrias culturais e de poder, estas que permanecem inscritas no próprio filme. Ele permite ouvir as explicações e interpretações daqueles que filma, de modo a reincorporá-las ao filme, mesmo que muitas vezes esse encontro resulte na exposição de confrontos, contradições e desconcertos entre o conhecimento ocidental e não ocidental.

Ao convocar a obra de Jean Rouch, interessa-nos, principalmente, observar a *mise-en-scène* de seus filmes naquilo que sugere quanto à desconstrução da transparência narrativa, quando o antropólogo/cineasta expõe em cena o processo de produção e a feitura compartilhada. Sabemos que tais marcas não são visíveis em todos os seus trabalhos, mas destacam-se em sua obra como uma busca que Rouch crescentemente almejou e desenvolveu e cujas possibilidades foram se descobrindo à medida que os filmes se faziam.

Se o cinema direto possibilitou novas técnicas cinematográficas para apreensão do mundo vivido – sobretudo pelas possibilidades do sincronismo sonoro e da duração do plano – Rouch soube incorporar os aspectos técnicos à própria linguagem cinematográfica ao utilizar diferentes recursos para contar a história: da câmera que intervém na cena, passando pelos comentários improvisados em *off*, a presença da equipe em quadro nas entrevistas e em conversas com seus personagens, tornando explícito o que tradicionalmente ficaria implícito nos filmes.

Por meio desses recursos, Rouch pôs-se a serviço do “fazer de conta” – algo aprendido com os Dogon¹⁹, com os quais conviveu e filmou na África. Segundo Gonçalves (2008), ao introduzir a dimensão do imaginário no documentário, criando realidades a partir do ato de criação cinematográfica, a câmera não se coloca à disposição de uma realidade preexistente, mas funciona como dispositivo que dá ao cineasta o poder de intervir no mundo. Para Rouch, o problema era manter a sinceridade frente ao espectador, revelando sempre tratar-se de um filme. Uma vez que ninguém estava sendo enganado seria possível, então, contar no filme “o que não pode ser contado de outra forma” (GONÇALVES, 1998, p.118, *apud* ROUCH, 1995). O conceito de sinceridade, segundo Gonçalves, é usado por Rouch para retirar a concepção de essência entre o que é “real” e “não real”, apontando para a “dimensão do vivido, da experiência que se transmuta em imaginação de uma relação vivida” (GONÇALVES, 1998, p.119, *apud* ROUCH, 1995) .

Essa estratégia intervencionista e participante recorre, muitas vezes, à exposição do antecampo em cena, ou seja, à explicitação daquilo que tradicionalmente se mantém fora de campo (o espaço atrás da câmera, a equipe, os equipamentos de filmagem). Com frequência, de modo mais ou menos explícito, o antecampo passa a ter implicação e incidência no campo, fazendo parte da cena.

Da-Rin (2006) nos lembra que Rouch não se esconde atrás das verdades das coisas, mas produz um discurso cinematográfico que permite a reflexividade ao exhibir o artifício fílmico como forma de desvendar “os mecanismos por meio dos quais a arte constrói esteticamente o seu objeto” (p.170). Em semelhança com o que pregava Dziga Vertov, para Rouch o cinema não pode ser o reflexo do mundo, mas sua reconstrução significativa.

Crônica de um Verão (1960), por exemplo, expõe a equipe de produção do filme interagindo com os personagens de uma forma que o cinema ainda não havia visto antes, rompendo com o ilusionismo cinematográfico (DA-RIN, 2006, p.183).

A permanente revelação dos produtores e a exposição do processo de produção culminam na reavaliação crítica dos copiões por parte dos personagens e na sequência final, quando Rouch e Morin discutem o filme em vias de se fazer. Fundava-se ali a tendência de deslocar o documentarista dos bastidores para a superfície do filme, substituindo a voz *off* incorpórea por um corpo humano visível que interage com os atores sociais.

¹⁹ Essa forma de não opor ficção e realidade, segundo Gonçalves, Rouch aprendeu com a Antropologia, mais especificamente com a cosmologia Dogon como relata no filme *Mosso, mosso. Jean Rouch Comme si* (Jean-André Fieschi, 1998)

Ao se colocarem presentes em cena, Jean Rouch e Edgar Morin passam também a performar diante da câmera. O antecampo aparece, então, como um espaço relacional, repetimos, a um só tempo estilístico e ético, pois implica o diretor numa outra relação com os sujeitos filmados em ruptura com o regime clássico baseado no ocultamento e distanciamento daquele que filma.

A experiência de *Crônica de um Verão*, em coautoria com o sociólogo, organiza-se em torno de falas e ações dos personagens por meio de entrevistas não formais²⁰, diálogos, conversas em grupo e cenas do cotidiano dos personagens em situações no trabalho, nas ruas e no espaço doméstico.

Inicialmente, uma conversa entre Rouch, Morin e Marceline – personagem que terá participação relevante no filme – expõe o jogo a que serão convocados os sujeitos filmados, incluindo Marceline e os demais, estimulados pelos autores a representarem suas próprias vidas diante da câmera. Os diretores estão interessados em saber como seus personagens vivem, o que fazem, seus sentimentos em relação à vida e ao mundo, o que exige deles uma abordagem dialógica.

Na cena em questão, a câmera permanece estática, boa parte dela em um longo plano de conjunto dos três – Marceline entre Rouch (sentado no chão, com uma das mãos apoiada no joelho) e Morin (ao lado dela, sentados num sofá). As falas conduzidas pelos dois diretores revelam seu interesse e posicionamento no filme e, simultaneamente, expõem o processo de produção. O que tradicionalmente é assunto de bastidor passa a ser explicitado por Rouch e Morin como ação inerente ao próprio filme. A estratégia reaparecerá em várias cenas de *Crônica de um Verão*, evidenciando seu anti-ilusionismo, explicitando para o espectador o método de filmagem e suas implicações para a vida dos sujeitos filmados.

Muitas vezes, são os personagens que interpelam o antecampo, convocando-o de modo contundente para a cena. O personagem Ângelo, por exemplo, é operário de uma fábrica de automóveis e diz a Rouch que por causa das filmagens está tendo problemas com seus superiores, correndo o risco de perder o emprego. Mais adiante, numa projeção do filme aos personagens, Rouch e Morin ouvem as críticas

²⁰ Denominamos de entrevistas não formais as cenas em que sujeito filmado e sujeito que filma aparecem em diálogos com o uso do plano e contraplano, sem que haja um engessamento dessa relação, uma formalidade rígida como é comum no telejornalismo, sem tempo para pausas, silêncios e observação de gestos apreendidos na tomada.

feitas por eles, do quanto parecem estar representando no filme ou, ao contrário, do quanto excessivamente se revelam verdadeiros. Na sequência final, ambos conversam sobre as impressões de seus personagens após a exibição e o sentido do próprio filme para aquilo que denominam “cinema-verdade”.

Assim, as cenas fazem um movimento de inclusão do antecampo, uma vez que os diretores são implicados no espaço diegético e, assim, tornam-se personagens. Segundo André Brasil (2013), tal ato de exposição do antecampo relaciona-se a, pelo menos, dois gestos no domínio do documentário: o primeiro, reflexivo, explicita o modelo de representação e o segundo, dialógico, expõe em cena uma relação em curso.

Em seu gesto reflexivo, o documentário revela a equipe e equipamentos de filmagem em cena, expondo o modo como a representação é construída, em contraposição ao modelo ilusionista, em que se oculta a técnica ao espectador. A exposição do antecampo pode, então, não apenas revelar aspectos da linguagem, mas, mais profundamente, problematizar as condições de produção do próprio discurso cinematográfico.

Como gesto dialógico, o documentário centra-se na relação entre quem filma e quem é filmado, gerando a cada situação específica – o contexto particular de cada filme – uma interlocução, próxima ou conflituosa, entre os sujeitos envolvidos na tomada. Estamos próximos ao paradigma reivindicado por Jean-Louis Comolli, para quem a *mise-en-scène* documentária é “fundamentalmente compartilhada”, sendo a representação aberta aos imprevistos da relação.

Voltemos a *Crônica de um verão*. Nas cenas de entrevista, Rouch e Morin exploram essencialmente os sentimentos pessoais dos personagens, geralmente em planos fechados com uso de contraplanos que revelam o interlocutor – na maioria das tomadas é Morin quem se encarrega por explorar as reações do entrevistado. Em cena, o realizador é portador de uma força performativa, catalizadora da ação. Nesse contexto, a câmera não é somente meio de registro, mas ela própria desencadeadora daquilo que constitui a situação filmada.

Essa incitação dos sujeitos filmados parece se acentuar nas cenas de conversas em grupo, quando prevalece certa espontaneidade de gestos e falas, como se os presentes fossem tomados por um “esquecimento” da presença da equipe de filmagem. Assim, o filme vai-se construindo por cenas abertas e diálogos

não roteirizados, mas conduzidos e provocados por Rouch e Morin que não deixam de manter domínio sobre a *mise-en-scène*, em ênfase cinematográfica.

Esse domínio sobre a cena revela-se, mais explicitamente, na sequência em que Marceline caminha pelas ruas de Paris. Na célebre sequência, a câmera faz um longo travelling, acompanhando a personagem, enquanto recorda sua infância em campo de concentração que a separou do pai. Marceline caminha²¹ sozinha e imagina-se em um diálogo familiar, ora invocando a mãe, ora o pai. A filmagem sincrônica com o sonoro – algo ainda experimental em 1960 – é feita em três tomadas. A primeira é um plano aberto. Em seguida, ela aparece em angulação baixa num plano fechado em seu rosto. A terceira tomada revela-se a mais construída e a mais bela das três. Marceline de corpo inteiro e em contraluz caminha em direção à câmera que se afasta lentamente, acompanhando o andar da personagem, mas crescentemente dela se distanciando.

Mesmo que implícita a ideia dessa cena como artifício construído para o filme, a ficcionalização acaba se revelando. Marceline poderia ter sido entrevistada aos moldes tradicionais, em que só o entrevistado aparece. Falaria de seus sentimentos e angústias, tendo seu interlocutor em recuo, fora de cena, método este rejeitado pelo filme. Poderia ainda se encontrar num diálogo aos moldes das sequências entre Morin e a personagem Mary Lou, sem a formalidade de uma entrevista jornalística, ainda que fazendo uso do plano e contraplano. O que não significa que Mary Lou também não tenha ficcionalizado seus sentimentos diante de Morin. Mas Rouch e Morin optam pela construção cênica externa, mais elaborada a nosso ver, na medida em que Marceline é posta em situação para atuar interpretando seus próprios sentimentos. Na cena em que os personagens de *Crônica de um Verão* debatem após a projeção do filme em construção, Marceline admite ter encenado a situação, mesmo que para muitos presentes, seus sentimentos captados pela câmera tenham sido os mais verdadeiros.

Crônica de um Verão parece apontar para a ideia de que diante da câmera nenhuma realidade é suficientemente isenta de uma *auto-mise-en-scène* na qual a câmera estimula as ações e falas daquele que é filmado. Assim, ao criar as bases do que chamaram de cinema-verdade, Rouch e Morin estavam interessados na

²¹ Na cena, Marceline está com um gravador portátil a tiracolo e microfone escondidos sob o sobretudo. O equipamento foi fundamental para os experimentos do cinema verdade com o plano-sequência sincrônico.

discussão do documentário como lugar de encontro e intercâmbio entre realidade e ficção, opondo-se à ideia do registro pela câmera de uma realidade preexistente, sem interferência no mundo vivido. É como se os dois quisessem afirmar que diante da câmera todos nós estamos abertos à nossa própria fabulação, esta que se afirma, em contrapartida, como realidade.

Em *A Pirâmide Humana* (1959-1960), as experiências em torno da construção cênica como método de abordagem do documentário adquirem maior liberdade. Ainda que os jovens estudantes africanos e franceses estejam sob a direção de Jean Rouch, o filme vai se reconfigurando no próprio processo de sua feitura. Se aqui, o tema do racismo é abordado, este nasce de situações inventadas pelos próprios personagens sobre as relações entre brancos e negros numa escola de Abidjan, na Costa do Marfim. Pela própria proposta do filme explicitada nas cenas iniciais, o realizador e os jovens estudantes brancos e negros acordam a interpretação livre de um papel previamente combinado, mas sem roteiro definido.

Rouch levou para outra dimensão o que havia captado das filmagens de rituais africanos, como em *Os Mestres Loucos* (1955). Se no ritual, o corpo em transe tem a dimensão de incorporar outra identidade, personificar outrém – um espírito Hauka, um oficial e outras figuras do colonialismo inglês, por exemplo – em *Crônica de um Verão*, *A Pirâmide Humana* e sobretudo em *Eu, um Negro* (1958), Rouch parece criar seu próprio ritual no qual aquele que é filmado pode ficcionalizar sua própria vida.

A filmografia de Rouch, no entanto, mostra que a beleza de seus filmes vem também de uma inegável força poética seja pela forma como incorpora os comentários em *off* de seus personagens sobre o material filmado, seja pela beleza como a câmera capta as situações filmadas. Em *A Pirâmide Humana*, o passeio de bicicleta de Nadine com seus amigos africanos é um exemplo de frescor que o cinema francês viria adotar depois nos filmes da Nouvelle Vague.

Se, por um lado, Rouch inovou nos métodos de abordagem do documentário, por outro ele se manteve fiel a uma metodologia científica rigorosa, de explicitar ao espectador o próprio método empregado para a realização de seus filmes. Desse modo, suas cenas iniciais são sempre explicativas daquilo que veremos a seguir. E, se necessário, novas intervenções revelam ao espectador os rumos da trama. Em *A Pirâmide Humana*, os atores/personagens são estimulados por Rouch a criar novas situações a partir do flerte de Nadine com os jovens negros e brancos.

Ao mesmo tempo em que é fiel ao método, os filmes de Rouch, porém, ultrapassam o princípio etnográfico tradicional, que opera pela separação entre sujeito e objeto. O poeta Rouch teria então superado o cientista Rouch e sua obra revela o questionamento de um cientificismo puro ao incorporar ao trabalho daquele que filma a imaginação dos que são filmados. Assim, a crença do outro e no *outro* materializou-se em imagem, no sentido de que esta é constituída pela matéria da fabulação. Rompe-se a fronteira da ciência e da poesia, pois já não importa filmar simplesmente aquilo que achamos que é o traço cultural do *outro*, mas aquilo que ele inventa, o que imagina.

Em essência, o que Rouch procura em seus filmes são protocolos para se “alcançar” outra cultura que não é a sua – a cultura ocidental – cuja visão dominante fundou as bases clássicas do documentário. Sua crítica ao cinema e ao documentarismo clássicos faz parte de uma crítica mais ampla, de natureza cultural e política. Crítica que parte de uma prática e de uma situação relacional concreta. Para Freire (2012), justamente, nos filmes de Rouch o *outro* é retirado do seu contexto sociocultural imediato e posto em situação (*mise-en-situation*). Desvinculado da vida cotidiana, o sujeito filmado se entrega a uma situação extraordinária originada de uma provocação, a partir da presença da câmera.

Eu, um negro (1959) é considerado o filme que expõe o cerne da questão antropológica de como lidar com a alteridade. Nele, os personagens criam uma ficção em torno de si mesmos. A narração do próprio cineasta, no início do filme, apresenta ao espectador o tema sobre o qual trata: um filme “improvisado” em torno da figura de seis jovens migrantes nigerianos em Treichville, subúrbio de Abidjan, Costa do Marfim, em 1957.

Cada personagem representa a si mesmo e pode fazer e falar o que quiser. Um deles, Petit Touré, diz se chamar Eddie Constantine no filme e interpreta Lemmy Caution, um agente federal americano, personagem do cinema da época. Outro jovem, Oumarou Ganda, cria para si o nome de Edward G. Robinson, pois se acha parecido com tal personagem cinematográfico. A narração em *off* é intercalada entre os dois e Rouch. Eles vão apresentando novos personagens, como o taxista Tarzan e uma jovem prostituta a quem chamam de Dorothée Lamour.

Imaginário, realidade e ficção se encontram como muitas vezes também nos deixamos levar por desejos e sonhos no cotidiano da vida vivida. Como observa Migliorin (2010), a encenação se faz acontecimento pela atenção aos modos de

estar no mundo e de inventar mundos. Em devir, os personagens de Rouch experimentam o que Bernardet (2004) considera uma superação da afirmação do sujeito sobre o *outro*, daquele que tem o controle da fala e da visão do mundo. A obra rouchiniana expõe esse deslocamento da alteridade quando o *outro* aceita ser ele mesmo o *outro*. O filme documentário supera assim, a dicotomia sujeito/objeto, eu/outro e passa a ser o duplo *outro/outro*, abrindo novas possibilidades na relação entre quem filma e quem é filmado.

Possibilidades que vão ganhar dimensões mais profundas e complexas nas experiências em que aquele que foi historicamente filmado pelo *outro* passa a filmar a si próprio, em gestões compartilhadas, como acontece no projeto *Vídeo nas Aldeias*.

Perguntamo-nos, então, de Rouch ao *Vídeo nas Aldeias* (projeto que nos interessa de perto), que transformações aconteceram? O que o cinema contemporâneo apreendeu dessas experiências? Enfim, que traços estão incorporados aos modos de fazer atuais? Para que possamos seguir essa discussão dentro dos propósitos do nosso trabalho parece importante que, antes, a representação indígena no cinema seja abordada em contexto propriamente brasileiro.

1.2 A representação indígena no documentário brasileiro.

Vimos até aqui como Cinema e Antropologia criaram entrelaçamentos na busca da representação do *outro*. Nossa atenção, agora, dirige-se a aspectos da representação do indígena no Brasil por meio do documentário, pois foram muitos desses registros que historicamente ajudaram a forjar o imaginário que a sociedade metropolitana tem dos povos originários. Ao discorrer sobre o filme documentário no Brasil, privilegiamos uma trajetória que possibilitasse a discussão a respeito da alteridade, mais especificamente, da representação do indígena. Ainda que saibamos se tratar de temas relacionados, não nos dedicaremos enfaticamente à representação do homem ordinário, ou do popular no cinema brasileiro, o que poderia dispersar excessivamente nossa discussão.

Acreditamos que a trajetória do indígena no cinema ainda carece de estudos, tendo-se dedicado pouca pesquisa específica sobre a temática. O interesse pelo tema, contudo, tem crescido entre a nova geração de pesquisadores, com estudos

que se desenvolvem a partir das aproximações interdisciplinares entre o Cinema e a Antropologia²².

Destacamos, inicialmente, que a trajetória do cinema brasileiro parte de um pensamento atrelado a nossa colonização cultural, reflexo da formação histórica do país, vinculada ao capital estrangeiro e culturalmente influenciada por valores europeus e norte-americanos. Dizia-se, então, como no movimento modernista, que “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”, como observou Paulo Emilio Sales Gomes (1980) sobre nosso cinema.

Em sua análise do período inicial do cinema no país até o Cinema Novo, Gomes identifica a presença marcante do modelo norte-americano na concepção dos filmes brasileiros. Faltava a esse cinema uma marca cultural particular ou mesmo uma identidade brasileira como o autor percebia, por exemplo, no cinema indiano e árabe. O filme norte-americano, que cedo dominou o mercado nacional, era o entretenimento preferido nas salas de exibição da época e, de certa forma, tornou-se também “o nosso cinema” pela forma como ocupou a imaginação coletiva.

Com a chegada do sonoro, o cinema brasileiro ficcional investiu nas raízes rurais do caipira e na forte presença urbana da música brasileira, principalmente sob influência do rádio. Uma marca de brasilidade poderia ser vista nos filmes nacionais, principalmente nos musicais e nas chanchadas cariocas. O público se identificava com as histórias pelo idioma falado, o universo das paisagens brasileiras no contexto das histórias e tipos como o malandro, o pobre e o desocupado. Algo que de certa forma fazia frente ao produto norte-americano.

Se é possível perceber lampejos de criatividade nesses filmes, contudo isso não se reflete em referências culturais, ideológicas, estéticas e de produção nacional, como observa Bernardet (2009). O filme brasileiro continuou reproduzindo o modelo norte-americano, ao qual o espectador se acostumara, sem apresentar traços de uma cinematografia “genuinamente” brasileira.

Para polarizar com o mimetismo desses filmes, outra corrente se constituiu com o objetivo de mostrar “o verdadeiro Brasil”. Ainda com o cinema mudo essa vertente se expressava nos documentários de exaltação das paisagens brasileiras. A força das riquezas naturais – o sertão, os índios, a beleza tropical, os rios e

²² Fóruns e conferências em festivais de filmes etnográficos e documentais têm sido importantes referências para esse debate, bem como revistas acadêmicas como a *Devires*, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

cachoeiras – essa era uma forma de exaltar a grandiosidade da natureza brasileira. Somam-se ainda os filmes por encomenda – financiados por “ricos e poderosos” como lembra Labaki (2006) –, com registros sobre o cotidiano urbano brasileiro e sobre festas como o carnaval.

Esse modelo de documentário, no entanto, não trouxe avanços expressivos, resultando em uma tentativa de mostrar o Brasil mais pela ênfase temática do que pela investigação formal. Esse nacionalismo também era expresso nos documentários que mostravam as cerimônias oficiais ou os esforços de “heróis” para enfrentar o desconhecido em nome do progresso da nação.

1.2.1 Registros da Comissão Rondon

Será a partir do pensamento positivista identificado com os ideais do Exército que o documentário brasileiro abrigará, pela primeira vez, a representação do indígena. Os índios são filmados nessa época por profissionais que colaboraram com a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, a Comissão Rondon. É o que se observa ao assistirmos aos filmes do major Luiz Thomaz Reis, reconhecido pela qualidade fotográfica de suas imagens e pelo vasto material colhido entre 1914 e 1938 nos sertões brasileiros. São registros importantes de um período em que os indígenas viviam mais plenamente seu “modo de vida” baseado na ancestralidade.

De fato, o fotógrafo Thomaz Reis é um dos precursores do filme etnográfico, mundialmente, já que seus filmes antecedem aos trabalhos de Robert Flaherty, por exemplo. Mas nem sempre ele é lembrado pelos seus feitos entre os teóricos do cinema documentário²³.

Uma importante contribuição em torno da representação do indígena no documentário brasileiro encontra-se no livro de Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon*, que analisa a construção oficial da imagem do índio pelo governo brasileiro, no período das expedições do Marechal entre as regiões Norte e Centro-Oeste do país.

²³ Erick Barnouw em *Documentary: a history of the non-fiction film* não cita o pioneirismo dos brasileiros para o cinema mundial. Labaki (2006) lembra que tanto Reis como Silvino Santos passaram despercebidos pela crítica brasileira. Nem Alex Viány em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), nem Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963). Paulo Emilio Sales Gomes omite Santos e cita Reis de passagem em seu texto “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)” publicado em 1974.

Como observa esse autor, através dos filmes do Major Thomaz Reis, identificamos uma concepção oficial da imagem do indígena atrelada aos interesses do governo brasileiro da época. O índio aparece inicialmente como “bom selvagem” mostrado no filme *Rituais e Festas Bororo* (1917), no qual se destaca o registro da cultura, apresentando os nativos como participantes do mito da origem da nação. A primeira parte do filme centra-se nas práticas de preparo do ritual *Jure*. Os homens são mostrados na pescaria com o uso do cipó timbó, um narcótico que deixa os peixes “atordoados” e vulneráveis à pesca. E depois, no manuseio do artesanato, destacando-se a habilidade indígena no fabrico de cintas. As mulheres são mostradas ainda no preparo das cerâmicas que serão usadas em cerimônias fúnebres.



Figs. 09 e 10: os bororo mostrados em suas práticas culturais de preparativos de festas e funerais.
Fonte: fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo*.

Em sua análise do filme, Tacca (2001) observa que, em nenhum momento, ele situa a presença dos missionários entre os Bororo, podendo sugerir a falsa impressão ao espectador de que os índios “estão completamente isolados” (p.21), sem contato com os brancos. A câmera do major Thomas Reis se apresenta, muitas vezes, próxima daqueles que são filmados, o que não se traduz em intimidade na relação, uma vez que notamos frequentemente o olhar do indígena devolvido para aquele que o filma, revelando esse distanciamento.



Figs. 11 e 12: homens manufaturando tecido e mostrados sem a presença missionária na tribo.
 Fonte: fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo*.

É notável, também, o fato dos indígenas serem, muitas vezes, retirados de suas práticas cotidianas para posar para a câmera (figuras 13 e 14), de modo a expurgar do quadro a dimensão do acontecimento, como lembra Guimarães (2012, p.56), “em favor de um arranjo visual aprisionador e centrípeto”.



Figs. 13 e 14: a câmera aprisiona os corpos e revela o distanciamento entre quem filma e quem é filmado.

Fonte: fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo*.

Na segunda parte de *Rituais e Festas Bororo* são apresentados, então, os rituais. A câmera mantém-se de fora, não participativa, seu antecampo em recuo a observar as cerimônias. A montagem didática esforça-se em nos apresentar os principais aspectos do ritual, intercalando entre as imagens os letrados explicativos.



Figs. 15 e 16: a câmera mantém-se fora do ritual, observando a cerimônia.
 Fonte: fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo*.

Em *Ronuro Selvas do Xingu*, os indígenas são mostrados como “pacificados”, segundo Tacca. Trata-se de uma expedição de desbravamento sobre o rio Ronuro, revelando-se o encontro com os indígenas que, ao final, recebem as vestes do homem branco. Em um terceiro momento de sua produção, Thomaz Reis mostra o “índio integrado/aculturado”, como em filmes como *Os Carajás* (1932), *Inspetorias de Fronteiras – Alto do Rio Negro* (1938), *Viagem ao Roraimã* (1927), *Matto Grosso e Paraná – fronteiras com o Paraguai e Argentina* e ainda em *Parimã, Fronteiras do Brasil* (1927). Estes são filmes em que a representação do indígena revela o guardião das fronteiras: índio na gênese e brasileiro em sua nacionalidade.

Em *Ao Redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), Thomaz Reis apresenta o contato do homem branco com os nativos habitantes de um Brasil selvagem. São imagens produzidas a partir de Mato Grosso numa expedição em direção à Ilha do Bananal; depois, passando pelo Amazonas, seguindo pelas fronteiras do Brasil com o Peru, no Acre, e retornando a Mato Grosso na fronteira com a Bolívia. Esse filme reúne uma série de curtas produzidos por Reis junto à Expedição de Rondon.



Figs. 17 e 18: índios Caiuá como integrados à sociedade branca, frequentando a escola. Fotogramas do filme *Matto Grosso e Paraná - fronteiras com o Paraguai e Argentina*.

Das picadas que abrem caminho em meio à selva, desbravando rios, ao encontro com os primeiros indígenas na região do rio Xingu, as imagens mostram o desbravador branco como homem que busca a aproximação pacífica com o *outro* selvagem, dividindo com ele a comida e distribuindo brindes entre os Camaiurá, em seguida, visitando a nação Auêti e depois Ianahuquá. Além de planos gerais da aldeia, as imagens enquadram os índios em *closes* e primeiríssimos planos, primeiro de frente, depois de costas. Estratégia que lembra os processos de identificação próprios da fotografia científica ou criminal. Em outras passagens, são submetidos a medições antropométricas: anota-se a estatura, observa-se o diâmetro da cabeça dos nativos, o corpo, a cor da pele. Há um claro interesse em fazer dessas imagens uma espécie de registro científico que possa, de alguma forma, circunscrever as diferenças físicas entre os selvagens em vias de pacificação e o homem civilizado.

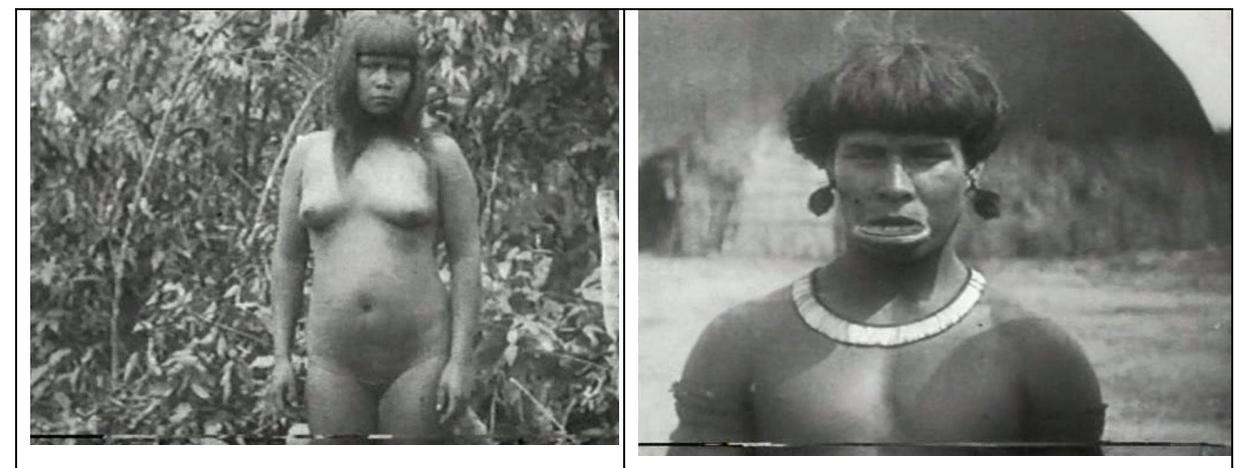
Em outro letreiro, sugere-se a construção de um saber branco, metropolitano, que observa científica e didaticamente o comportamento do indígena. O texto nos informa que “logo que viram os expedicionários os índios conservaram-se ocultos em suas palhoças. As mulheres quase todas receavam aparecer”. E mais adiante, que “os índios se apresentam pacíficos, mas reservados”. É possível perceber nas imagens o olhar, misto de desconfiança e interpelação, dos indígenas, estes que parecem estar pouco a vontade diante do enigmático aparato fílmico à sua frente.



Figs. 19 e 20: imagens que mostram o interesse científico das expedições nos indígenas.



Figs. 21 e 22: imagens de índio ianahuá destaca o crânio visto de frente e de costas.



Figs. 23 e 24: índios “pacíficos, mas reservados”, sugere os letrados do filme.

Fonte: fotogramas do filme *Ao Redor do Brasil*.

É curioso ver como as imagens do major Thomaz Reis revelam uma preocupação em aculturar o *outro* “selvagem”, integrando-o e adequando-o aos costumes ocidentais e às expectativas do Estado Nacional. Numa das cenas, entregam-se roupas aos nativos como brindes. Nota-se, contudo, uma oposição entre o que as imagens mostram e o que nos informam os letreiros: os indígenas, vestidos, estão visivelmente desconfortáveis, ao contrário do que nos diz o texto: “embora muito justas eles ficaram contentes com essas roupas. Em breve teremos mais estes trabalhadores no convívio da sociedade”.

Os enquadramentos do filme, assim como a relação entre o antecampo e os sujeitos filmados, indicam, ainda que não totalmente, a convergência de propósitos entre o empreendimento estatal e a exploração cinematográfica. Assim como a expedição, o antecampo avança e enquadra, em visada integracionista, comprometida com a conversão dos povos indígenas aos modos “civilizados”, de maneira a recortar o quadro para melhor ordenar, classificar e controlar aqueles que são filmados (GUIMARÃES, 2012, p.56).



Figs. 25 e 26: a imagem do índio pacificado e convertido aos modos civilizados.
Fonte: fotogramas do filme *Ao Redor do Brasil*.

A justificativa do esforço dos desbravadores para integrar os indígenas ao mundo ocidental é ainda legitimada por imagens de um posto avançado, onde os moradores indígenas estão adaptados à civilização, cultivando suas lavouras. Da mesma forma mostra-se uma mulher de traços indígenas casada com um funcionário público. Uma pose para a câmera, o casal, junto, sugerindo a felicidade que o mundo civilizado pode oferecer àqueles que saíram da sua condição

selvagem, em estreito contato com o mundo ocidental. Nesse caso, tornar-se cidadão brasileiro implica o reconhecimento como “trabalhador”, parte do sistema de produção rural e mesmo industrial.



Figs. 27 e 28: a imagem do índio integrado, trabalhando na lavoura.
Fonte: fotogramas do filme *Ao Redor do Brasil*.



Figs. 29 e 30: a imagem do índio integrado que constitui família com o não índio.
Fonte: fotogramas do filme *Ao Redor do Brasil*.

Na *mise-en-scène* desses filmes, reiteramos, nota-se a convergência entre o olhar do cinegrafista e o ponto de vista do Estado. O cinema acompanha a expedição, desbravando o território assim como os modos de vida “selvagem”, necessitados da ação do Estado. Da mesma forma que a expedição que adentra os territórios inexplorados do início do século XX, o antecampo avança, à medida que a comitiva percorre os sertões desconhecidos. Trata-se de um antecampo que

desbrava paisagens e ausculta os corpos, em sintonia com o discurso oficial da época.

Assim, *Ao Redor do Brasil* se organiza em torno de um discurso institucional alinhado ao pensamento governamental do progresso da nação em harmonia com as riquezas naturais do país. As imagens intentam mostrar que o esforço heroico daqueles que se aventuraram pela selva brasileira valera a pena, pois, no final, os indígenas deixaram a sua condição de selvagens para se tornarem trabalhadores do Brasil. O filme guarda a teleologia de uma rendição final do indígena, que aceita a cultura metropolitana de forma ordeira e passiva, integrando-se ao sistema produtivo nacional. O *telos* do filme será, em certo sentido, a nação, em discurso integracionista.

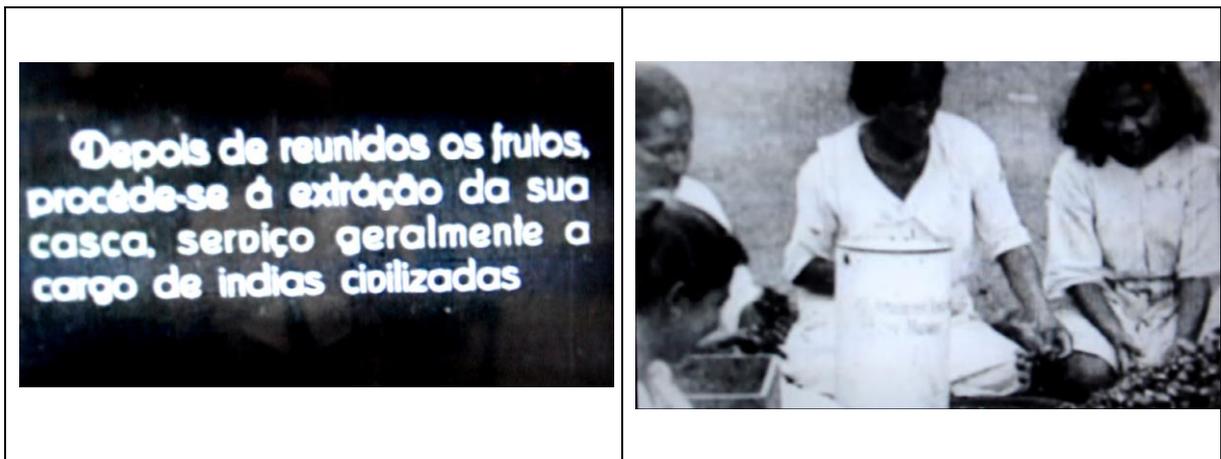
1.2.2 Experiências Amazônicas

No mesmo período dos registros da Comissão Rondon, o português radicado no Norte do Brasil, Silvino Santos (1886-1970), desenvolveu um importante trabalho sobre o ciclo da borracha. Entre os poucos filmes conhecidos de Silvino – dos quase cem títulos de sua carreira – está *No Paiz das Amazonas* (1922)²⁴, relato de uma grande expedição pela região amazônica. O filme nasceu de um projeto encomendado por um poderoso empresário do ramo da borracha e do comércio em Manaus, o comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, que ambicionava mostrar a pujança econômica do estado do Amazonas, através de uma exibição na Exposição do Centenário da Independência brasileira em 1922, no Rio de Janeiro. Trata-se, portanto, do relato de uma grande aventura pela região amazônica.

No Paiz das Amazonas segue uma divisão em blocos pelos quais o espectador é convidado a participar da aventura pela região amazônica, destacando sua riqueza pluvial, a exuberância da natureza, a cidade de Manaus e sua arquitetura, a indústria, o trabalhador e também o indígena. Tudo organizado de forma a criar um vínculo harmonioso entre progresso e pujança natural. Segundo Labaki (2006), o filme é uma “enciclopédia audiovisual da vida amazônica”, dada a magnitude das imagens que incluem a vida urbana, as atividades da pesca, da castanha, do fumo, da borracha, do guaraná, entre outras, e por registrar ainda a vida dos índios do Norte brasileiro e da Amazônia peruana.

²⁴ Na Cinemateca Brasileira encontramos registros também de outro trabalho de Silvino Santos, *No Rastro do Eldorado* (1924).

Sobre a presença indígena no filme, eles aparecem ora como trabalhadores civilizados que colaboram para o desenvolvimento da região, ora como bons selvagens, que mesmo vivendo na floresta mostram-se apaziguados. Assim, o espectador é conduzido pelos intertítulos que dão a tônica de um discurso ufanista em relação aos índios. Quando os registra na floresta, a câmera parece movida pela curiosidade em capturar e ressaltar o exotismo da experiência indígena.



Figs. 31 e 32: legenda e imagem destacam a integração do indígena à sociedade amazônica.
Fonte: fotogramas do filme *No Paiz das Amazonas*.

Os Parintintins são descritos como “os mais fortes e guerreiros da amazônia”. A câmera se move pela curiosidade como procura enquadrá-los. Primeiro, eles vêm das matas em direção aos visitantes e, depois, aparecem em sequências que registram aspectos do seu cotidiano: homens pescando e mulheres deitadas na rede. A câmera passeia entre os corpos, destacando sua beleza e pujança. Eles são enquadrados de frente e de perfil, muitas vezes em situações posadas, quando, então, olham diretamente para a câmera. Em seguida, aparecem andando em círculo sem que letreiros situem o espectador sobre o ritual encenado, no qual adultos e crianças participam, tendo a câmera estática à sua frente (figuras 41 e 42).

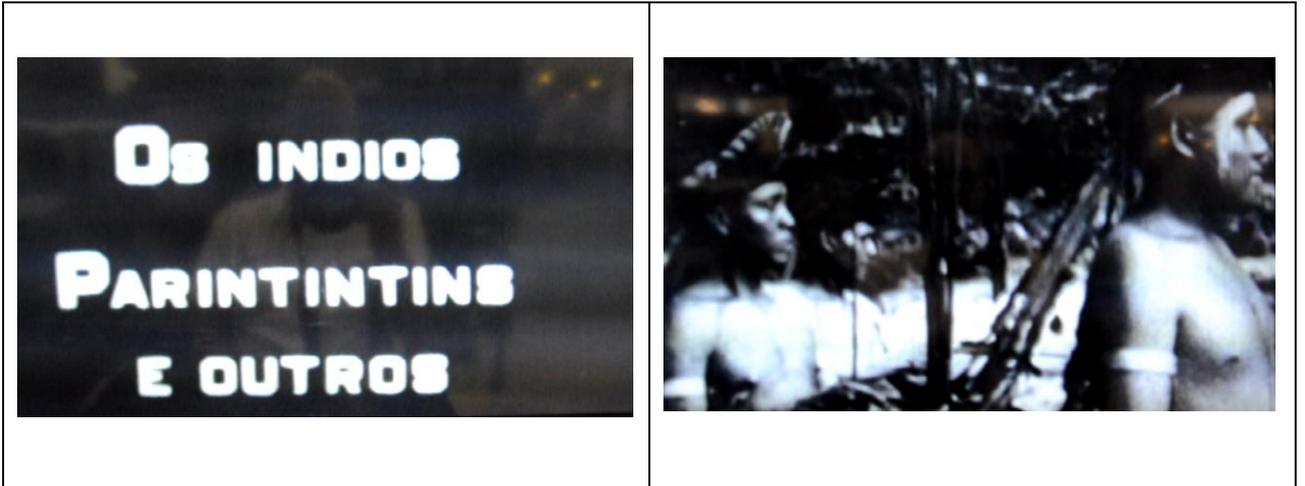


Fig 33 e 34: os Parintintins apresentados por imagens que valorizam o corpo indígena.



Figs 35 e 36: os Parintintins descritos como “os mais fortes e guerreiros do Amazonas”.



Figs 37 e 38: Parintintins em cenas do cotidiano - homens pescando e mulheres nas redes.
Fonte: fotogramas do filme *No Paiz das Amazonas*.



Figs. 39 e 40: a câmera passeia entre os corpos.



Figs. 41 e 42: os Parintins vistos de frente e perfil se preparam para um ritual.



Figs. 43 e 44: Os Parintins executam um ritual, tendo a câmera estática à sua frente.
 Fonte: fotogramas do filme *No Paiz das Amazonas*.

Sem que haja intertítulos explicativos, vemos outra etnia apresentada pelas imagens em que, mais uma vez, é possível observar tomadas em pose para a câmera entre outras em que os índios encontram-se indiferentes a ela. Mas permanece a ideia de um olhar curioso sobre o exotismo de um modo de vida registrado pioneiramente pelo cinema. Vemos ainda, nos letreiros, expressões de valorização do indígena como um patrimônio natural da região amazônica. Assim, eles são apresentados como “zelosos em seus costumes típicos” e como os índios que “não poupam esforços para realizarem os preparativos de suas festas dançantes”.



Fig 45 e 46: o índio enquadrado de frente vira-se e posta-se de perfil na mesma tomada de câmera.
Fonte: fotograma do filme *No Paiz das Amazonas*.

Mais adiante, sobre um grupo de indígenas na Amazônia peruana, o intertítulo chama a atenção do espectador para imagens de índias nuas. Diz o letreiro: “previne-se aos espectadores que nas restantes cenas desta parte as índias aparecem bastante decotadas”. Após as legendas de apresentação, uma única tomada mostra as mulheres em fila saindo de uma grande oca. Apanhadas em plano geral, elas caminham em direção à câmera, descrevendo um círculo para, em seguida, retornarem para a mesma oca. Logo após, outro intertítulo anuncia as mulheres “em trajes paradisíacos, as índias mais conservadoras das tradições ancestrais divertem-se aguardando o início da festa”. Em poses para a câmera, muitas vezes devolvem o olhar, o que explicita a relação entre quem filma e quem é filmado.



Fig. 47: enquadradas pela câmera, as mulheres devolvem o olhar àqueles que as filmam.
 Fonte: fotograma do filme *No Paiz das Amazonas*.

Nesses filmes, as particularidades étnicas são negligenciadas em detrimento da criação da imagem do “indígena”, figura de amplitude sociológica. Além ou aquém do enquadramento afinado com as expectativas da metrópole, restam os corpos, sua presença e opacidade, assim como os olhares que se devolvem à câmera. Por mais que o enquadramento queira forjar objetos de conhecimento, há ali sujeitos e modos de vida, que permanecem opacos, enigmáticos, incomensuráveis, diante da tentativa de constituição de uma imagem transparente.

1.2.3 Imagens do primeiro encontro

Outro trabalho de viés etnográfico é citado por Dahl e Flor (2008), sobre as imagens do alemão Heinz Forthman, que, entre 1942 e 1957, registrou aspectos do cotidiano indígena para o Serviço de Proteção ao Índio, acompanhando o Marechal Rondon e realizando trabalhos com o antropólogo Darcy Ribeiro e Orlando Vilas Boas. Nos anos 60, Forthman trabalhou como cinegrafista para produtoras nacionais e internacionais, registrando aspectos da vida brasileira. Entre seus filmes, *Jornada Kamayurá* (1966) registra o cotidiano dos kamayurá no Alto Xingu. Em *Funeral Bororo* (1953) acompanha com Darcy Ribeiro o funeral de um líder da nação Bororo.

Em *Rio das Mortes* (1947), a fotografia é creditada também a Pedro Neves e Lincoln Costa que trabalharam com Forthman no Serviço de Proteção ao Índio. O filme é narrado por uma locução *off*, sugerindo certo tom de aventura sobre a difícil

aproximação aos “guerreiros Xavante” e sua “obstinada resistência” ao contato com o branco, fruto de invasões de território e “matança” de índios. Destaca-se o enorme trabalho do SPI na tentativa de pacificá-los. Nesse aspecto, a cena final organiza-se em torno da tensão da aproximação, destacada em tomadas nas quais observamos a presença pouco amistosa dos Xavante recebendo os brindes trazidos pelos “intrépidos pacificadores”, como é caracterizada a equipe do SPI. Enquanto vemos as imagens da tentativa de aproximação, a narração exalta o indígena pela coragem, sem deixar de ressaltar o trabalho de pacificação do SPI, acentuado ainda pela ambientação sonora da cena em tom apoteótico. Diz a narração final:

Antes de admirar a coragem do civilizado devemos admirar a coragem do índio que conhece o homem branco pela lenda como integrante de uma única tribo grande e poderosa, forte e cruel, que saqueou suas casas, queimou aldeias e matou seus antepassados. O Serviço de Proteção aos Índios, que se orgulha de já ter conseguido quatro encontros pacíficos com os Xavante, nunca se cansará de rebater a opinião daqueles que os consideram traiçoeiros, sanguinários e refratários da civilização. Sua aparente ferocidade não é um simples prazer de matar. Mas reflexo de males sofridos. Nunca se deve esquecer isso, pois sempre na diferença dessas opiniões estará a extinção ou existência de uma grande nação indígena.

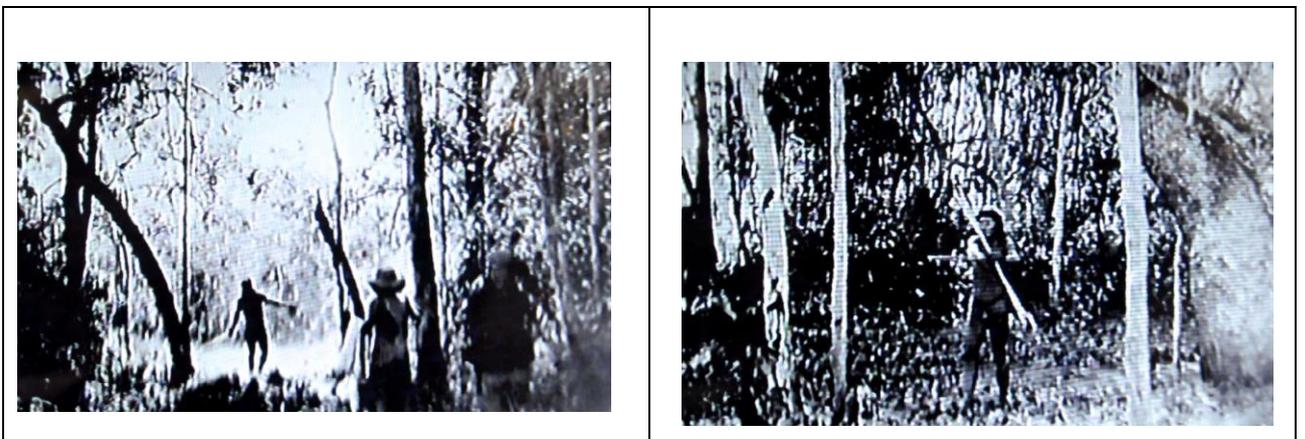


Fig. 48 e 49: a cena do contato tomada como aventura e exaltando o trabalho do SPI.
Fonte: fotogramas do filme *Rio das Mortes*.

O jornalista de *O Cruzeiro*, Jorge Ferreira, registrou em 16mm o segundo contato dos irmãos Villas Boas com os índios txucarramãe, em 1953. Do original de mais de uma hora resta hoje uma versão de 14 minutos, recuperando as imagens da época. O filme *Primeiros contatos com os Txucarramãe: expedição irmãos Villas Boas*²⁵ (1990) é narrado pelo próprio Jorge Ferreira com comentários de Orlando Villas Boas. Os dois recontam em som *off*, sobre as imagens da época, como foi feito o segundo contato com os Txucarramãe. As imagens mostram a chegada ao

²⁵ Disponível em <http://www.caranguejo.org.br/irmaos-villas-boas-e-sua-importancia/>

local, onde montaram acampamento às margens do Rio Xingu, e a espera pelos índios; as refeições feitas à base de peixe, aves e carne de macaco; o descanso na rede e a presença de índios Juruna na comitiva, estes que ajudaram os irmãos Villas Boas no contato. Sobre as imagens da aproximação dos Txucarramãe, ouvimos a narração de Orlando comentando sobre o simbolismo da chegada dos indígenas munidos de arco e flecha como sinal de confiança na aproximação do homem branco. Em seguida, continua Orlando em sua narração, a chegada das mulheres gera surpresa, já que geralmente, em situações de primeiro contato, as mulheres e as crianças mantêm-se na retaguarda. O filme registra, ainda, a entrega de presentes e a preocupação em cobrir os corpos femininos com tecidos e roupas.

As imagens sugerem tranquilidade no contato dos expedicionários com os indígenas, contrariando a narração de Orlando sobre os momentos tensos pelos quais passaram após o dia da chegada, quando estiveram aprisionados pelos mesmos índios que aparecem nas imagens. O motivo foi o sumiço das mulheres na selva e o entendimento dos Txucarramãe de que os brancos seriam os responsáveis. Orlando nos conta como foram aprisionados por aproximadamente 400 homens dentro da mata: “Queriam que nós chamássemos com toda força as mulheres que haviam fugido e nós gritávamos, então, a ‘mandado’ deles ‘*mulheres venham cá, civilizado é bom*’”. Enquanto Orlando narra os episódios de tensão, as imagens mostram seu irmão, Cláudio, sentado numa rede com outros índios numa conversa amistosa, seguida de cenas de mulheres cozinhando mandioca sobre as pedras. *Closes* de indígenas sorrindo e danças à beira do rio completam as sequências do filme que se caracterizam pela dissociação entre imagens de hospitalidade indígena e a narrativa pontuada por momentos dramáticos vividos pela comitiva.



Fig. 50 e 51: Cláudio Villas Boas na rede e *close* de Txucarramãe, em contraste com a narração.
Fonte: fotogramas do filme *Primeiros contatos com os Txucarramãe*.

Se nos atentarmos à *mise-en-scène* do filme, observaremos, nas primeiras imagens do contato, que a câmera mantém-se distante, deixando a aproximação por conta dos irmãos Villas Boas. É como se, agora, não se filmasse estritamente com a comitiva, mas a comitiva em seu trabalho de aproximação. Tem-se ainda a impressão de que são os indígenas que se aproximam da câmera e não o contrário, como se fossem eles a tomar a iniciativa do contato. O antecampo mantém-se oculto, mas deixa transparecer certa hesitação: quando próxima, a imagem tem a preocupação de descrever os corpos em contidos movimentos panorâmicos e alguns *closes*, como no destaque ao alargamento labial de um deles. Como se a situação de primeiro contato se inscrevesse nos enquadramentos, deixando neles alguns traços de hesitação, insegurança e desconhecimento.



Fig. 52 e 53: no encontro com os txucarramãe, a câmera se mantém distante à espera do contato.
Fonte: fotogramas do filme *Primeiros contatos com os Txucarramãe*.

1.2.4 O indígena para além do filme etnográfico

Mesmo sob a forma de uma digressão, achamos necessário situar a trajetória dos documentários de temática indígena no âmbito mais amplo do cinema brasileiro. Bernardet (2003) observa que os documentários produzidos até a metade do século XX não se constituíam como um cinema crítico, nem em sua forma nem em seu conteúdo, apesar de mostrarem aspectos gerais ou mesmo particulares da sociedade brasileira. Fora do circuito etnográfico, tanto nesse período, como naquele que o sucedeu pelo Cinema Novo, o indígena não aparece como preocupação dos documentaristas brasileiros.

São as transformações econômicas e sociais no país, a partir da década de 1950, com a crescente urbanização do sul e sudeste, as principais fontes de motivação da produção de documentários. Menos atrelado ao discurso oficial, o documentário que se produz nessa época mostra a preocupação em expressar os valores do povo brasileiro, trabalhador, apegado às tradições, em contraste com a crescente industrialização do país, como notamos em *Engenhos e Usinas* (1955), de Humberto Mauro, e *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo Cesar Saraceni.

O intuito de se apresentar como espaço de expressão do povo brasileiro marca a trajetória do documentário no país, entre os anos 60 e meados dos 80, como bem analisou Bernardet (2003). Em sua conhecida tese, o autor identifica os diferentes procedimentos utilizados nesse período na tentativa de “dar voz ao *outro*”. O *outro* será compreendido sob a moldura de uma categoria ou classe, muitas das vezes generalizado como o “povo” de um Brasil em transformações políticas e sociais em contextos urbanos e rurais – o camponês, o retirante, o trabalhador assalariado etc.

Faltava aos realizadores, segundo Bernardet, a preocupação com a experiência singular das vidas filmadas, uma vez que a produção documentária brasileira alinhava-se com um discurso ideológico que se pretendia “conscientizador” das “massas proletárias e dos oprimidos”, tendo em vista a transformação social. Os documentários analisados por Bernardet enquadram-se naquilo que ficou conhecido – não sem uma dose de generalização – como “modelo sociológico” que opera no

sentido de construir um tipo social ancorado na “voz do saber” que detém o conhecimento sobre o *outro*²⁶.

A superação da noção de “povo” – tal como a empregou Jean-Claude Bernardet em sua análise – se deu na medida em que a crescente urbanização produziu outras formas de manifestação da alteridade, vinculadas às noções de “excluído”, “marginal”, “anônimo”, “pessoas comuns” ou “subalternos”, como observa Guimarães (2010). Poderíamos incluir nessas manifestações de alteridade os grupos indígenas, visto que na análise de Bernardet eles também não são visados. Essa ausência se deve, muito provavelmente, ao fato de que, no período do regime militar, os indígenas não eram visíveis como atores políticos, situando-se fora ou às margens dos jogos de representação social.

Desapegado da moldura do “*outro de classe*”, o documentário ampliou o sentido deste “dar a voz ao *outro*”, através de vários procedimentos de construção de linguagem que diminuíssem a excessiva presença da *voz off*, entre os quais incluiríamos a narrativa em primeira pessoa dos próprios personagens do filme. Eles passam a ser os narradores ao contar histórias sobre sua realidade por meio, principalmente, de entrevistas.

Técnicas do *cinema direto* – o plano sequência sincronizado com o som – contribuíram para novas estratégias incorporadas à forma do filme, no intuito de neutralizar a presença da equipe de filmagem. Assim, dispensa-se a entrevista direta, numa tentativa – algo fenomenológica – de acompanhar o fluir da vida, tomando-se a câmera em sua dimensão observacional.

De todo modo, essas variações estéticas não eliminaram totalmente – e nem poderiam – as diferenças (sociais, culturais e subjetivas) entre sujeito filmado e sujeito que filma, pois quem tem o controle da câmera na filmagem e do processo de montagem – ou seja, quem assume a instância enunciativa do filme – tem o poder de “dar a voz”, mas também de controlar o discurso do *outro*. Mesmo que únicas vozes do filme, os sujeitos filmados podem não assumir uma efetiva “tomada da voz”.

É possível, então, afirmar que a reivindicação de “dar a voz” não é suficientemente precisa para designar os procedimentos de escuta do *outro* e de

²⁶ Ainda que mantenha sua pertinência e que tenha se consolidado como modelo de leitura do documentário produzido nesse período, a perspectiva de Bernardet merece ser nuançada, dada a diversidade de estratégias e as marcantes diferenças entre os filmes.

uma efetiva partilha do sensível. Como observa Migliorin (2011), em seu comentário ao texto de Bernardet, “a voz não é algo que se dá ao outro nem tampouco a existência da voz do outro em um filme é a garantia de que este outro tem voz”. Dessa forma, é necessário perceber em que medida a inscrição dessa voz tem o potencial de desestabilizar representações já dadas, em uma espécie de alargamento do imaginário no qual se inscreve. Essa postura de afastamento em relação a um discurso totalizante sobre o *outro* parece-nos pertinente ao universo dos filmes de Andrea Tonacci que abordaremos a seguir.

1.2.5 O cinema de Andrea Tonacci

Nos anos de 1970, os primeiros antropólogos e cineastas atuaram nas comunidades indígenas (e postos de atração da Funai) com a intenção de filmar o ponto de vista do nativo de modo a revelar as imagens que um povo construía de si mesmo. O filme *Conversas no Maranhão* (1977-1987), de Andrea Tonacci e Walter Luís Rogério, é considerado um marco no Brasil da tentativa de ouvir os nativos e multiplicar os olhares dos sujeitos filmados. Esse foi o terceiro filme de Tonacci que, a partir daí, passou a dedicar-se a situações em que o cinema é posto a serviço das causas indígenas.

Em entrevista aos antropólogos Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko Hikiji (2007), o cineasta afirma sua fascinação pela ideia da participação do *outro* na produção da sua própria imagem. E foi com essa intenção que nasceu *Conversas no Maranhão*, conta Tonacci, que se deixou seduzir pelos costumes da nação Canela Apãniekrã. Da equipe participavam, também, os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Eliza Ladeira, que foram importantes na interlocução com os nativos. Antes de iniciar as filmagens, a equipe passou três semanas convivendo com os Canela. Uma câmera Super 8, levada por eles, serviu para aproximá-los dos índios e estes do cinema, algo que desconheciam. Eles produziram algumas imagens, guiados pela intuição, sem conhecimento prévio do funcionamento daquele aparato. Segundo Tonacci, a única coisa que conseguiu explicar aos índios era que, daquela máquina, sairia uma imagem que poderia ser vista “em outro lugar do mundo” (ZEA, SZTUTMAN, HIKIJI, 2007, p.244).

As declarações do cineasta revelam a dimensão processual de seus filmes. O envolvimento prolongado com aqueles que filma faz emergir um cinema que valoriza o processo de sua feitura em detrimento de seu resultado imediato e que deixa que

o processo se inscreva no resultado final, como observaram André Brasil e Claudia Mesquita (2012). O tempo do registro se traduz na duração da tomada entregue à escuta do *outro*, penetrando em seu mundo de forma sensível e profunda, de modo que o ritmo da conversa, segundo Ramos (2012, p.191), “não violenta o tempo da sociedade que trata”.

Essa relação prolongada com aqueles que o cineasta filma já aparece em *Conversas no Maranhão*, filme que discute o processo de demarcação das terras da nação Canela Apãniekrã, na Aldeia de Porquinhos, município de Barra do Corda. As imagens foram captadas em 1977 e revelam o tempo de convívio entre quem filma e quem é filmado, bem como o envolvimento do cineasta com a militância indigenista. Isso é perceptível na forma como a câmera capta – em discreta, mas participativa presença – o cotidiano dos Canela. Em vários momentos podemos sentir sua presença entre os indígenas, próxima e aberta para o encontro com o *outro*. Em algumas sequências, como na corrida com toras de madeira, a visão subjetiva da câmera entra em fusão com os corpos e performances, em um ponto de vista relacional.

Uma das características de *Conversas no Maranhão* é sua feitura compartilhada. O que se mostra é decidido com o conselho dos mais velhos da aldeia, que desejam mandar um recado aos governantes do país, a quem reivindicam uma demarcação mais justa da terra que habitam. Dessa feitura relacional do filme, é exemplar uma cena noturna marcada pela duração do plano. Nela, os presentes conversam demoradamente (a maioria sentada no chão) sobre estratégias para dialogar com funcionários da Funai, que inclui uma carta endereçada ao órgão, em Brasília, a respeito dos limites de suas terras. Assim, *Conversas no Maranhão* funciona como mediador dessa comunicação entre aquilo que se decide em Brasília e o que se vive na aldeia e seus arredores. Para os indígenas, o filme se faz instrumento de acesso ao poder federal, ao mesmo tempo em que, para Tonacci, é a oportunidade de fazer um cinema em que se aprende sobre a vida do *outro* na convivência com este *outro*, o que não deixa de ter implicações para a própria vida.



Figs. 54 e 55: o cineasta (à esquerda) entregue à escuta do *outro*.
 Fonte: fotogramas do filme *Conversas no Maranhão*.

De certa maneira, a câmera torna-se personagem do filme, conduzindo e sendo conduzida, interpelando e sendo interpelada. Ela não recua ao participar das conversas, mesmo quando o assunto parece incomodar o vizinho fazendeiro que olha com certa desconfiança. Num desses momentos em que a equipe de filmagem conversa sobre o problema da demarcação das terras com os brancos, um deles interrompe Tonacci e pergunta, olhando para a câmera: “que aparelho é esse?”, ao que o cineasta responde: “é de filmar”. Nesse momento, a câmera faz um gesto de aproximação ao fazendeiro como se reposicionando para o enfrentamento.



Figs. 56 e 57: no enfrentamento com fazendeiros, a câmera é interpelada e toma partido dos índios.
 Fonte: fotogramas do filme *Conversas no Maranhão*.

Tonacci permite que o espectador se envolva com a história narrada não só por mostrar a vida dos Canela em momentos de festa e do convívio diário, mas porque privilegia e mantém na montagem os planos longos que acompanham os gestos e as conversas entre os indígenas e o cineasta, sem se preocupar com as vozes que se sobrepõem e misturam a língua nativa com o português. As falas para a câmera revelam a doação do cineasta ao exercício da escuta e ao tempo do *outro*, a filmagem tornando-se uma atividade não apenas dos olhos, mas dos ouvidos.



Figs. 58 e 59: a câmera participante, dentro dos rituais dos Canela, na dança e na corrida com tora. Fonte: fotogramas do filme *Conversas no Maranhão*.

Em 1979, Andrea Tonacci tem a possibilidade de acompanhar uma expedição da Frente de Atração da Funai, para estabelecer um primeiro contato com um grupo isolado, na região amazônica do Pará. Desses registros nasceram o material editado – os dois primeiros episódios da série – e bruto de *Os Arara* (1980-1983), captado para um projeto inacabado junto à TV Bandeirantes. A experiência permitiu o contato do cineasta com um grupo, que desconhecia o cinema e sua produção, algo que estimulava Tonacci a revelar a reação daqueles indígenas diante da própria imagem, como contou depois em entrevista (ZEA, SZTUTMAN, HIKIJI, 2007).

Nos dois primeiros episódios, os indígenas não aparecem nas imagens – o que, entre outras desavenças, levou ao rompimento do contrato com a TV Bandeirantes. Eles permanecem no extracampo, pois são apresentados ao espectador por indícios, vestígios (presentes descartados, flechas no acampamento, estrepes no caminho dos brancos) que os funcionários da Funai – especialmente

Sidney Possuelo, coordenador da expedição e narrador da história – vai expondo sobre a região que habitam e que fora cortada pela Transamazônica. Para o governo da época, a existência de indígenas na região era descartada em nome do progresso, argumento que o filme tenta contrariar. Desse modo, *Os Arara* estabelece, nesses dois primeiros episódios, um tensionamento entre o que está visível e o não visível, pela presença indígena que se insinua no extracampo.

É somente no material bruto de *Os Arara* – o terceiro episódio da série inacabada - que vemos as imagens do primeiro encontro dos participantes da expedição com os indígenas. A câmera de Tonacci permanece à espera da aproximação, enquanto um índio se desloca em sua direção, vindo da mata ao fundo. Ele é acompanhado pelo movimento de *zoom* da câmera, em plano intermediário, até sua primeira parada, ao lado de um dos componentes da expedição. Só então, a câmera faz um pequeno movimento lateral para melhor enquadrá-lo. O índio sorri, expressa algo incompreensível para nós e, nesse momento, Tonacci faz um gesto de aproximação, que é também correspondido pelo índio. Junto à câmera, ele examina a máquina à sua frente, olhando para a lente, usando uma das mãos, a princípio, como um escudo, protegendo seu rosto da câmera do branco. Mas logo a posição defensiva se desfaz e passa a usar as duas mãos como forma de melhorar sua visão direcionada para dentro da lente, que devolve sua imagem pelo reflexo na superfície espelhada da própria lente. Volta a sorrir, examina o dispositivo mais um pouco e parece, então, nos seus gestos, querer imitar os gestos do cinegrafista segurando a câmera. Por sua vez, o cinegrafista deixa seu dispositivo se envolver ao toque do *outro*, como se pela câmera Tonacci também pudesse tocar no índio à sua frente, instaurando na cena um “regime do tato”, como bem observou Clarisse Alvarenga (2012, p.47). Logo se aproxima um segundo grupo, que sai da mata, entre eles uma mulher. Passam pela câmera e vão ao contato com os demais membros da expedição. As imagens mostram como o tato é importante nesse primeiro encontro, examinando os corpos, mutuamente, os pêlos, a barba, o nariz, os objetos que os brancos usam e despertam a atenção do grupo – o relógio no pulso de Sidney Possuelo.

Por trás da aparência pacífica do contato, as imagens deixam transparecer uma tensão que envolve aquele encontro, numa clareira no meio da floresta, que possivelmente esconde mais índios à espreita e não visíveis em cena. Nesse sentido, o extracampo abriga um outro mundo que, externamente ao que a câmera

de Tonacci consegue enquadrar, espreita a cena como se também enquadrasse àqueles que filmam. Ou seja, são os brancos que se encontram enquadrados pelo olhar dos Arara, como se algo do pensamento nativo também fosse elaborado naquele encontro, como observa César Guimarães (2012, p. 61). A câmera torna visível apenas uma porção do que pode ser apreendido no contato com os Arara - “a aparência dos corpos” -, exigindo o recuo do cineasta ao ser incluído no olhar do *outro*. Assim, aquele que filma “deixa de avançar: ele espera e acompanha os movimentos dos corpos” (GUIMARÃES, 2012, p.61). Fica para nós, espectadores, a imagem do encontro, no qual o sujeito que filma é afetado pela presença sensível dos que são filmados (GUIMARÃES, 2012, p.55).



Figs. 60, 61 e 62: a câmera de Tonacci envolvida pelo toque e o contato com os Arara. Fotogramas do filme *Os Arara*.

Essa mesma motivação de se lançar ao mundo do *outro* levou Tonacci a Carapiru, personagem que deu origem a *Serras da Desordem* (2006). O filme narra a história do índio que passou dez anos vagando sozinho pelo Brasil, após ter seu grupo, da tribo Guajá, dizimado pela ação de grileiros. Resgatado pelos sertanistas Sidney Possuelo e Wellington Figueiredo, ele é levado para Brasília. Lá todos descobrem que o índio contatado para ser o intérprete de Carapiru era, na verdade, seu filho, que sobreviveu ao ataque dos invasores de suas terras.

Mais uma vez revela-se a forma prolongada como Tonacci se envolve com seus personagens, reconstituindo com os próprios a saga de Carapiru: suas andanças pelo sertão brasileiro, o acolhimento em uma comunidade na Bahia, o contato da Funai, sua ida para Brasília, o encontro com o filho e reinserção entre os Guajá.

São memoráveis as cenas em que Carapiru reencena seu convívio com a comunidade que lhe acolheu no sertão baiano. Seu carisma e modo de viver

adaptado ao costume alheio, sentado à mesa para as refeições, o descanso na rede, as brincadeiras com as crianças, as visitas à escola e as conversas com seus anfitriões. Situações cotidianas nas quais Carapiru não se enquadra, plenamente: como notou Xavier (2008), preserva em seu silêncio e olhar introspectivo, um enigma impossível de ser decifrado totalmente. Tonacci, por sua vez, não tenta entrevistá-lo, mas contenta em filmar o corpo, que aceita ser ator de si mesmo e que traz as marcas do corpo aviltado pela violência do passado.

Se em *Conversas no Maranhão* e *Os Arara* Tonacci faz do seu cinema uma relação aberta ao encontro e convívio com os grupos indígenas filmados, em *Serras da Desordem* o cineasta é tocado pela singularidade da vida de Carapiru (BRASIL, 2008), em sua errância por mais de dois mil quilômetros, vagando sem rumo, após o massacre de que foi vítima com sua família.

Apesar de poucos títulos, o cinema de Tonacci²⁷ desenvolve uma relação muito estreita com os sujeitos filmados pela entrega ao *outro* e por estar sempre pronto ao registro do gesto, do olhar, da palavra dos que são filmados. Seus filmes demonstram um olhar que não coincide com a visão do Estado, mas se constitui como um ponto de vista relacional aberto ao encontro com o *outro*, não se isentando de se posicionar em relação à situação dos grupos indígenas implicados.

1.2.6 Outras visões modernas do indígena

A temática da luta pela terra também está presente Em *Raoni*²⁸ (Brasil-França, 1978), de Jean Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha. A história se concentra na experiência do líder capaz de reunir as nações do Xingu para lutar por seus direitos em relação às terras – ainda que outros líderes apareçam no filme, como a figura de Min, chefe de guerra, e o cacique Aritana. O índio, agora individualizado (e algo idealizado), encarna o herói que luta pela sobrevivência das nações indígenas do Parque Nacional do Xingu. Raoni simboliza o grande líder, destemido, pronto para enfrentar estrategicamente os seus inimigos. Em reportagem da *Revista Filme Cultura* 33, da época do lançamento do trabalho, o destaque para uma das falas de Raoni em cena dá-nos referências sobre o tom do filme: “Tem

²⁷ Sobre o trabalho de Andrea Tonacci, lembro a pesquisa de doutorado de Clarisse Alvarenga, no âmbito do PPGCOM/UFMG, no qual se dedica a pensar a experiência do “primeiro contato” em Os Arara.

²⁸ Não tivemos acesso ao filme. Informações baseadas em reportagem da *Revista Filme Cultura* n.33, 1979.

índio também na América do Norte. Eles estão brigando pela terra deles. É muito bom para nós. Os brancos querem acabar com a gente. Nós vamos brigar todos juntos. Eles são índios, eu também. Sou Raoni, índio mekronoti” (FILME CULTURA 33, p.80).

O crítico Sérvulo Siqueira (FILME CULTURA 34, p.35) descreveu o filme como uma experiência em defesa de grandes causas da humanidade, fotografado “em belos e amplos planos”, garantindo tecnicamente sua comercialização internacional. Ele destaca, ainda, a maneira simplificada como se mostra a cultura dos Mekronoti identificados como indígenas que outrora viveram num “paraíso perdido” e são despertados por tratores e outras máquinas, que invadem suas terras em busca de lucro, provocando a reação de Raoni.

Parte do documentário dedica-se à observação etnográfica dos hábitos dos Mekronoti captadas três anos antes do lançamento do filme, período em que os índios já se alarmavam com a iminente presença branca em seu território. Na última parte do documentário, Raoni viaja ao encontro do general que presidia a Funai à época, Ismarth de Oliveira, para quem leva as reivindicações dos povos indígenas. Na cidade, visita Cláudio Villas Boas com quem percorre a periferia de São Paulo e conhece índios guaranis aculturados.

Há aqui, reiteramos, certa idealização do indígena e uma extrema personalização da figura de Raoni, em sua mobilização das aldeias e etnias contra a ação predadora do homem branco.

Era uma vez um país enorme – todo o mundo conhecido – habitado por povos de muitas nações. Já se perdeu a memória do tempo em que os alienígenas chegaram, mas por toda a parte há marcas de sua passagem. Diante deles não há resistência possível. Cientes disso, os homens se refugiaram nos fundos das matas, esqueceram suas inimizades, partilharam da caça e dos rios que sobraram. Nesse tempo, já não havia para onde fugir. As máquinas dos invasores rondavam a fronteira do último território. O que fazer? Na vida cotidiana, festeja-se como sempre a alegria de ainda existir. Mas, diante do fim, alguns pensam em morrer lutando, as mulheres pretendem não ter mais filhos. Um líder admirável reúne todas as nações e parte para negociar com os invasores. (FILME CULTURA n.33, 1979, p. 79)²⁹

²⁹ O texto não vem assinado. O expediente da revista traz como editor José Haroldo Pereira e como colaboradores da edição Alice Gonzaga Assif, Antonio Lima, Ivan Alves, José Tavares de Barros, Luiz Carlos de Oliveira, Mauricio Gomes Leite, Nilson Lage, Ricardo Gomes Leite, Sérvulo Siqueira, Vera Brandão (texto), Thereza Schlaepfer (pesquisa) e Marilena de Jesus Barbosa (revisão).

Em registro bastante distinto, ainda sob a censura do regime militar, os cineastas Jorge Bodansky e Orlando Senna realizaram *Iracema, uma transa amazônica* (1975), na região norte do Brasil. Mesmo não se tratando estritamente de um filme documentário, já que traz a ficção complexamente engendrada em seus registros documentais, seria relevante convocá-lo em nossa trajetória, não apenas pela importância deste trabalho, mas porque ali a figura do indígena não se encontra mais nas aldeias, mas deixa entrever seus traços na vida da população ribeirinha, enfaticamente mostrada na primeira parte do filme. A personagem Iracema – interpretada por Edna Cássia, atriz não profissional – é ribeirinha, e nega sua origem indígena. Prefere ser “brasileira”, como ela mesma diz, quando provocada por Tião Brasil Grande, o caminhoneiro interpretado por Paulo Cesar Pereio. De modo complexo, a personagem Iracema expõe a outra face do projeto de integração do indígena, mostrando a dura experiência de uma menina que tenta a vida na cidade e que vê seus sonhos se acabarem na prostituição. Acompanhando as viagens de Iracema e Tião pela Transamazônica, o filme exhibe, assim, o avesso do projeto desenvolvimentista.

Iracema é um filme que coloca questões ao documentário por sua estrutura aberta, na qual atores são postos a atuar em interação com as pessoas anônimas. O filme se faz nesse convívio com as vidas ao longo dos rios, na cidade e, principalmente, na estrada Transamazônica, onde Tião abandona Iracema entregue à prostituição. Extremamente crítico ao projeto de desenvolvimento em curso, o filme não faz concessões para mostrar a margem oculta, da qual faz parte a população ribeirinha: do desejo de correr mundos resta, ao final, a imagem de uma mulher abandonada à beira da estrada.

Em texto sobre o filme, Ismail Xavier (2004) enfatiza o encontro notável entre a tradição do cinema documentário e o filme de ficção, de modo a explorar os “efeitos de real” proporcionados nessa interação da equipe de filmagem e atores com os habitantes da região amazônica. Longe do postulado objetivista do documentário, – ancorado na crença de uma vocação especial para revelar a verdade sobre o mundo – os realizadores de *Iracema* não se isentam de posicionar-se diante do mundo. Segundo Xavier, o filme trabalha de modo complexo a relação entre imagem e o real sem renunciar a busca por verdade derivada da clareza como expõe a regra do seu próprio jogo enquanto narrativa produzida pelo cinema. Algo presente, por exemplo, nas conversas conduzidas por Tião Brasil Grande ao se

encontrar com os habitantes da região, produzindo uma interação marcada, segundo Xavier, por dois registros: a ocorrência do aqui-agora e a encenação imaginária que abriga os personagens, de modo a precipitar o acontecimento. Tião leva ironia e sarcasmo à cena ao estabelecer diálogos carregados de cinismo, que expõem o discurso oficial da época, que o próprio filme deseja combater. Assim, a ficção invade o mundo vivido provocando situações críticas.

Mesmo não explícita no filme como temática central, a questão indígena se apresenta pelo que está fora do mundo diegético, mas dele se avizinha, pela crítica que as imagens deixam entrever sobre o processo de ocupação da Amazônia, no período da ditadura militar. Desse modo, como bem observa Xavier, o documental atravessa o filme por meio de seu viés indicial, presente, por exemplo, na imensidão do fogo que devasta a paisagem amazônica e se efetiva no espaço da ocorrência. Assim, a imagem e o som registrado *in loco* funcionam como autenticação do acontecimento, inserindo a ficção nesses espaços ocupados por mazelas que o Brasil do sul e sudeste suspeitava de sua existência, mas não via.

De modo avesso ao discurso oficial desenvolvimentista, *Iracema* funciona como “um olhar-testemunha dirigido às engrenagens de ocupação” (XAVIER, 2004, p.78), revelando em imagens as grandes áreas devastadas, queimadas, retiradas de madeira ilegal, trabalho quase escravo, invasões de terras. O filme é pontuado também por situações cotidianas e pela presença sonora do rádio, que conduz o discurso local e que, muitas vezes, enaltece o desenvolvimento e exalta “o país do povo ordeiro e trabalhador”. Em estilo documental, atenta à periferia do quadro, a câmera acompanha os personagens na intenção de capturar os momentos de embate dos atores com o mundo vivido, com a intenção de extrair daí a reação das pessoas, principalmente às provocações de Tião, que incorpora nas falas o discurso oficial do “Brasil que vai pra frente”. Por outro lado, o filme expressa o antagonismo entre o discurso desenvolvimentista e as vidas em conflito com as mazelas deixadas no território.

Assim, esse encontro da ficção com o documentário permite que o filme percorra a região sem limitar a realidade em uma moldura explicativa fechada, preservando a complexidade da situação social ali presente. A ficção provoca e catalisa situações, cuja solução não está dada *a priori*. Por outro lado, o documental impede que a ficção se feche em um roteiro e assim imponha uma leitura soberana sobre a realidade ali encontrada. Por isso, é tão importante a fotografia, atraída

pelas bordas do quadro, pelas situações residuais e cotidianas, pela presença dos corpos dos que habitam e trabalham na região.



Figs. 63 e 64: a força documental da *mise-en-scène* se abre para a realidade da Transamazônica.
Fonte: fotogramas do filme *Iracema, uma transa amazônica*.

Na década seguinte, o documentário brasileiro experimenta outro modo de relação entre o filme e as questões sociais, políticas e antropológicas concernentes aos indígenas. A presença do cineasta adquire, nesse caso, forma extremamente irônica: trata-se do filme *Mato Eles?* (1982), de Sergio Bianchi, baseado no texto “Paraná Nativo”, de Jacó Cesar Piccoli. Para o cineasta, os indígenas são vítimas da exploração dos brancos independentemente de quem sejam. Todos, inclusive ele como documentarista, são mostrados como exploradores de um povo em vias de extinção.

O documentário parte do assassinato do cacique Ângelo Cretã, emboscado em 1980, envolvido na defesa das terras da Reserva Indígena de Mangueirinha, região sudoeste do Paraná. No início do filme somos informados por uma locução em *off*, na voz do próprio diretor, que na reserva habitam remanescentes das nações Kaingang, Xetá e Guarani, “vítimas de um processo de extinção que o tempo sofisticou”.

No discurso de Bianchi, o primeiro alvo é a Igreja, apontada ironicamente como a primeira instituição a explorar os indígenas desde o tempo do Brasil Colônia, ao se eleger como “mãe educadora” que extermina os indígenas recalcitrantes aos ensinamentos da Bíblia. Mesmo a Funai, órgão que deveria proteger os índios, é acusada como instituição que os explora, a partir da montagem de uma serraria dentro da Reserva de Mangueirinha, de onde são retiradas toneladas de madeira,

cujos lucros financeiros têm destinação incerta, não se revertendo diretamente em benefício dos indígenas. Ao contrário, eles trabalham como assalariados na serraria e são obrigados a vender toras do produto a outras madeireiras da região para complementar a renda. Em sua opção pela ironia (quase cínica), o filme não economiza nas montagens paralelas: as entrevistas com funcionários da Funai, por exemplo, são articuladas de modo a contrapor as falas e as imagens para que se insinue o abandono e mesmo a exploração dos indígenas pelo órgão. O embate na entrevista se dá de forma direta na oposição entre a provocação do cineasta – que se mantém fora de campo – e a argumentação do entrevistado em resposta. Numa dessas confrontações, a cena se passa numa sala da delegacia regional do órgão. Bianchi insiste em saber sobre a aplicação dos lucros da serraria. O funcionário diz que é em benefício dos índios, mencionando as casas, a escola, a enfermaria, o clube, a igreja e galpão para festas. Nada é mostrado no filme que comprove a veracidade do depoimento: ao contrário, somos confrontados com um único plano geral de uma ampla área verde. Sobre essa imagem acompanhamos o início do seguinte diálogo entre o cineasta em *off* e o funcionário.

Bianchi (off) – não há lavoura,

Funcionário – não há lavoura?

Bianchi (off) – não há.

Funcionário – não, não, só um pouquinho aí...

Bianchi (off) – não, mas eu quero filmar. Atenção som, câmera,

(som de claquete - volta a imagem do funcionário lendo um papel sobre benfeitorias na reserva).

Bianchi (off) – não há lavoura lá. Só extração de madeira.

Funcionário (olhando para o papel e visivelmente nervoso) – há lavoura e você não está dizendo a verdade. Com recursos da Funai tem 110 hectares plantados com feijão...

(som de máquina registradora e na tela o letreiro “U\$ 44.000”)



Figs. 65 e 66: funcionário da Funai é confrontado pelo cineasta que se mantém fora de campo.
Fonte: fotogramas do filme *Mato Eles?*

O tom de denúncia, confronto e ironia materializa-se no filme tanto no momento da filmagem – com a presença provocadora do diretor –, quanto na montagem, com o uso de recursos retóricos explícitos. Essa opção prossegue, mostrando que o extermínio das três nações indígenas que habitam a reserva avança na medida em que a área de Manguueirinha encontra-se em litígio judicial, envolvendo madeireiros e a Funai. Recorrendo ainda às encenações, o cineasta ironiza também a forma como a classe média brasileira – no filme encarnada na figura de uma mulher, confortavelmente sentada em sua poltrona da sala de estar – encara a questão indígena, cercada de purismo e desconhecimento sobre o assunto. A câmera, em plano aberto, situa a personagem no cômodo de seu lar, em angulação alta, de modo que o espectador possa observar o figurino da personagem e elementos do cenário que componham o artificialismo da encenação, expresso nos gestos contidos e na fala pausada.

Atriz – acho que não tem política de integração. Acho que eles estão tentando forçar a barra mesmo. Já que são minoria tem mais é que se aculturar mesmo. Estão aí pra isso. Estavam bem antes, agora vão ficar aí, nem tem terra, nem tem lugar, não tem o que fazer (suspiro). Não existe política de integração. Ou eles se aculturam ou morrem. E é o que está acontecendo. Estão morrendo.

E, em outro momento, quando aborda a disputa judicial pela reserva:

Atriz – tá cheio de árvore. A gente preserva tudo o que tem. A ecologia preservada. Eu é que não sei. Eu não entendo muito bem por que eles estão nessa briga. Eu não sei o que eles querem. Não tenho a menor ideia. Tá tudo bem assim. Em equilíbrio. De alguma forma está como deve ser.



Figs. 67 e 68: encenação ironiza a classe média e sua ignorância acerca da questão indígena.
Fonte: fotogramas do filme *Mato Eles?*

A forma híbrida do documentário – que articula a filmagem *in loco*, entrevistas, imagens de arquivo e encenações, além da presença do diretor em cena – questiona também, por meio da ficção, a própria noção de “índio”, termo genérico tomado como exemplo do desconhecimento do branco sobre as questões indígenas. Mais uma vez, Bianchi recorre à encenação para destilar sua ironia, situando o personagem como um funcionário da Funai que fala sobre a situação dos indígenas. Na encenação, o personagem dialoga diretamente com a câmera, que o enquadra em plano intermediário, permitindo a visão de adereços indígenas sobre sua mesa, em meio a fotografias e papéis. À medida que o personagem expõe seu discurso recheado de cinismo, a câmera vai se aproximando lentamente, fechando o quadro.

Ator (funcionário da Funai) – Agora você pode me dizer o que é índio? Qual o conceito de índio? O que é índio? Tem um monte de mestiço lá. Os índios estão se cruzando! Agora vocês querem o quê? Que a gente pegue os índios e leve para um hotel internacional? A gente está construindo moradia para os índios. Eles estão morando em casas em estilo polonês, olha aqui (mostra a foto). Estão numa boa!



Figs. 69 e 70: encenação ironiza o conceito de “índio”.
Fonte: fotogramas do filme *Mato Eles ?*

Na última parte do filme, Bianchi parece assumir, ele também, seu papel como documentarista a explorar a imagem do indígena. Numa das entrevistas com um velho índio Kaigang, após este afirmar que as terras da reserva foram compradas pelos seus ancestrais à época de Dom Pedro II, o personagem se dirige ao antecampo e questiona:

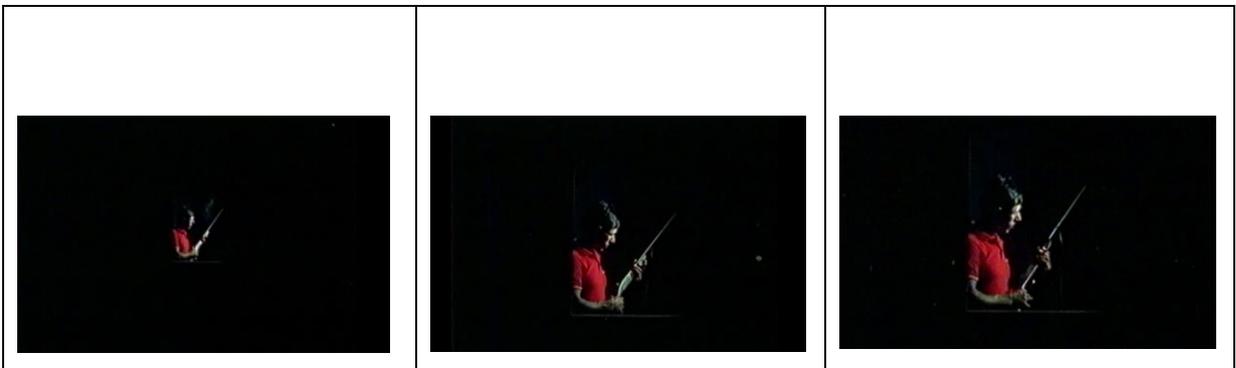
velho - O senhor precisou de dinheiro agora correu pra cá pra ver se ganha um dinheiro pra tomar café nas “costa” do índio. E nós estamos aqui feito bobo. Feito burro dos branco. O senhor veio de lá bobear nós. “Eu agora chego lá bobear ele eu ganho dinheiro embolso dinheiro pra mim tomar café” (risos)
E o senhor, (dirigindo-se ao cineasta) quanto o senhor ganha? Quanto o senhor ganha ?



Figs. 71 e 72: velho Kaigang interpela o diretor no antecampo que se expõe, desfocado, em outra entrevista do filme.
Fonte: fotogramas do filme *Mato Eles?*

Este argumento (que resvala o cinismo) de que o indígena é explorado por todos, sem exceção, é expresso de forma mais veemente na última cena do documentário. Como se estivesse conversando com alguém, a voz *over* do cineasta aparece sobre uma imagem sombria, na qual só é possível ver, ao centro, a figura de um homem por trás de uma janela com uma arma na mão. A câmera se aproxima lentamente em *zoom*, enquanto o homem manuseia a arma, prenunciando a emboscada.

“Anda, cara, aproveita. Aproveita que está acabando. Se você tiver parente no poder vai lá e compra a terra, meu, pra tirar madeira. Dá uma grana! Uma grana ótima. Aproveita, compra terra. Não tem dono, cara, reserva não tem dono. Aproveita. Se você é da oposição faz um livro de fotografia. Vai lá e fotografa, faz um filme, cara. Você faz um filme e vai viajar a Europa inteira com o filme. A Europa quer ver essas coisas. O genocídio está acontecendo agora! Não está acontecendo agora o genocídio? Vai lá e fatura. Negocia. Pega alguns objetos que eles fazem, aqueles mais estranhos, e monta uma loja no Rio de Janeiro (...) Vende, turista europeu compra caro, cara. Faz pesquisa. Olha, tem pesquisa que pode ser feita. Linguística com índios é uma puta transação pra estudar. Faz pesquisa, pega bolsa de estudo e faz pós-graduação. Outra forma, você monta uma organização de defesa. Você pega dinheiro da Holanda, da Bélgica ou Alemanha pra proteger. Você viu quantos documentários tem, cara, sobre índio? O problema é que tem que ir rápido, cara, tá acabando! Porra, negocia, meu”.



Figs. 73, 74 e 75: imagem final sobre som *over*. Todos se dão bem em cima do indígena.
Fonte: fotogramas do filme *Mato Eles?*

Articulando estratégias documentais e ficcionais, *Mato Eles?* é um documentário organizado fortemente na montagem e revela intensa interferência autoral sobre o material fílmico. Bianchi parece defender uma tese para a qual recorre a diferentes objetos e abordagens. Ele se vale da dramatização e assume uma postura radical de interpretação dos fatos e de denúncia social. São elementos que permitem ao cineasta equacionar um argumento: o da continuidade da relação predatória, historicamente, de brancos sobre os índios.

A estratégia, nesse caso, visa desconstruir todos os discursos envolvidos na “questão indígena”, incluindo aquele do próprio cinema. Diferente de Andrea Tonacci, em *Conversas no Maranhão*, que se posiciona com os indígenas, Bianchi se coloca de fora, o que lhe permite construir uma crítica demolidora à própria exterioridade e às representações que ela constrói. *Mato Eles?* não é um filme feito com os indígenas, que aparecem desestabilizados pela ação predadora do branco e próximos do fim. Mas, a despeito das estratégias desmistificadoras do filme, levadas a cabo pelo trabalho de montagem, a presença dos corpos e dos testemunhos mantém sua força, impedindo que os indígenas sejam apenas objetos de exploração e manipulação.

Nisso é exemplar o depoimento da viúva de Ângelo Cretã, no início do filme. Sentada numa cama, ela é interpelada pelo cineasta – com a ajuda de um colaborador oculto na cena, mas audível, que também se dirige à viúva – que se faz presente pela fala em *off* e pelos olhares devolvidos por aquela que é filmada. O plano fixo a enquadra, a princípio, a partir do joelho, tendo o microfone visível na composição do quadro, sem profundidade, que dá à cena uma aparência asfíxica por deixar ver, ao fundo, a divisória de madeira do cômodo da casa. Visivelmente apreensiva, a viúva parece recolhida em seu sofrimento – expresso nos gestos e feições do rosto fotografado, na pausa e na memória que hesita. A fala sussurrada, vai se soltando aos poucos, também por estímulo daqueles que a filmam, na tentativa de fazê-la expressar-se sobre o envolvimento de pessoas da região no suposto acidente que vitimou Ângelo Cretã.



Figs. 76 e 77: a presença do corpo e do testemunho que demonstra a força do indígena em cena.
Fonte: fotogramas do filme *Mato Eles?*

Podemos observar, ainda, que há em *Mato Eles?* um gesto reflexivo. Assim como em *Conversas no Maranhão*, o cinema aparece fortemente em seu caráter de artifício, como construção, sem ocultar as assimetrias entre quem filma e o outro filmado.

Em chave distinta, Joel Pizzini constrói, em *500 Almas* (2005), um filme poético sobre a trajetória de esquecimento e redescoberta da nação Guató, no Pantanal sul-matogrossense. Diferentemente de Tonacci e de Bianchi, o antecampo do filme de Pizzini permanece em recuo, compondo uma estrutura narrativa de total heterogeneidade entre o mundo diegético e o extradiegético, sem que isso signifique necessariamente distanciamento do cineasta em relação ao tema abordado. Muito pelo contrário, *500 Almas* é um filme de pesquisa histórica relevante sobre mais um caso em que as consequências da colonização e do desenvolvimento resultaram na aniquilação de uma nação indígena.

500 Almas acompanha o trabalho de recuperação da memória Guató, a partir do trabalho da missionária italiana Ada Gambarotto e da linguista Adair Pimentel Palácio, mostrando como o grupo, dado como extinto pela Funai nos anos de 1960, continuou mantendo seus costumes, mesmo em extrema dispersão, resultante de conflitos de posse de terra com os brancos no século XX.

Em meio a essa dispersão, tanto geográfica quanto simbólica, Pizzini vai reconstruindo a trajetória e a comunidade dos indígenas, apanhando traços de sua cultura muito particularmente em função da língua Guató, amparada na memória dos mais antigos. Bem a sua maneira, o diretor cria um complexo jogo de sentidos que vão se sobrepondo pelos efeitos de montagem, intercalando depoimentos, encenações e cenas do cotidiano dos Guató no Pantanal e da busca por documentos históricos no Museu Etnográfico de Berlim, na Alemanha, para onde foram levados os materiais pesquisados pelo etnógrafo Max Schimidt. Pela montagem do filme, o cineasta se coloca na função de recompor, por meio de materiais heterogêneos, aquilo que foi decomposto e disperso na história. Mas essa recomposição não é plena, orgânica, sendo fortemente permeada por lacunas e inacabamentos.

A construção da *mise-en-scène* é enfática em *500 Almas*, algo denotado pelos enquadramentos e movimentos de câmera precisos e pela composição dos planos. Soma-se ao formalismo da imagem, a arquitetura sonora da trilha entrelaçando falas – em português, alemão e guató – músicas, ruídos ambientais e

efeitos sonoros que tecem os significados dessa cultura indígena, em especial sua relação com a água, elemento que está na origem de muitos de seus mitos e costumes. Por isso, talvez, nota-se a presença marcante das tomadas que destacam as bacias alagadas do Pantanal na região de Corumbá, em Mato Grosso do Sul.



Fig.78: precisão de enquadramentos que realçam a forte relação com a água nos costumes Guató.
Fonte: fotograma do filme *500 Almas*.

Destacamos, até aqui, diferentes modos por meio dos quais os indígenas se viram representados no cinema realizado no Brasil. Entre meados da década de 1980 e início da década de 1990, veremos o surgimento de novíssimas possibilidades no campo do documentário, em parte pela contribuição que a tecnologia digital concede aos realizadores. A tecnologia, contudo, está longe de explicar as principais condições favoráveis, que se relacionam com a própria história dos povos indígenas e dos desdobramentos de suas relações interétnicas. A possibilidade de autorrepresentação dos indígenas surge em um contexto de experiências populares, no sentido de oferecer as condições simbólicas e materiais para que comunidades marginalizadas e minoritárias expressem seu ponto de vista por meio do audiovisual. É nesse contexto que veremos surgir e se desenvolver as experiências do *Vídeo nas Aldeias*.

1.3 A afirmação do sujeito e de sua autorrepresentação

Se de um lado, a difusão, portabilidade e barateamento das tecnologias de produção audiovisual permitiu certa democratização da produção (algo que ainda encontra forte limitação no âmbito da distribuição dos filmes), por outro lado, processos sociais e mesmo epistemológicos contribuíram, talvez, para uma maior

afirmação dos grupos e sujeitos, outrora objeto dos filmes, no sentido de sua autorrepresentação. Ainda que pontualmente, a história do cinema brasileiro já se deparara com experiências do tipo, como o célebre filme de Aloysio Raulino, *Jardim Nova Bahia* (1971), no qual o diretor delega a câmera para seu personagem, Deutrudes Carlos da Rocha. Por meio deste gesto, busca-se não apenas “dar voz” ao sujeito filmado, mas também acionar seu ponto de vista. Mas como lembra Jean-Claude Bernardet (2003), essa entrega não se configura, no entanto, numa mudança efetiva de olhar do cineasta sobre o *outro*, já que Raulino mantém o controle da montagem do filme. “Quem selecionou e ordenou os planos, quem determinou sua duração, não foi Deutrudes, mas o autor do filme”, observa Bernardet (2003, p.131), para quem o personagem só se afirmaria como sujeito, em *Nova Bahia*, se assumisse o filme como produtor e autor.

Trabalhos contemporâneos experimentaram tal estratégia, como é o caso célebre d’*O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos* (2003), de Paulo Sacramento (do qual Raulino participa como fotógrafo), e, em chave totalmente outra, *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cao Guimarães. A possibilidade de filmar é oferecida ao *outro*, mas não se trata de um gesto voluntário, de própria vontade. Esse deslocamento, que possibilita mais liberdade para a *mise-en-scène*, não eliminou as tensões da relação cineasta/sujeito filmado e as diferentes modulações da alteridade permaneceram, incluindo diferenças de classe, gênero, etnias, culturas, como observa Guimarães (2010, p.186). Permanece ainda sob domínio do cineasta a decisão final sobre a organização do material filmado no processo de montagem. No entanto, Guimarães destaca outras figuras de alteridade surgidas a partir dos movimentos de subjetivação e de práticas cotidianas figuradas no cinema brasileiro. Situações em que o cineasta concede ao *outro* espaço para que exponha sua singularidade, construindo uma relação de proximidade com quem é filmado, na qual o sujeito “ganha tempo e autonomia para desenvolver sua *auto-mise-en-scène*” (GUIMARÃES, 2010, p.194/195), afastando-se das representações genéricas. Trata-se de um gesto que se leva ao extremo, por exemplo, em documentários de Eduardo Coutinho, diretor que elege o rosto, a fala e o cotidiano como matérias constituintes da singularidade.

Por outro lado, as facilidades técnicas para a produção, principalmente de documentários, garantiram condições para que iniciativas nas quais aquele que fora historicamente identificado como “o *outro*, objeto do discurso”, pudesse fazer seus

próprios filmes em processos compartilhados com instrutores profissionais. Trata-se de um importante passo para que a tomada de voz se efetive pela apropriação dos meios técnicos de produção do filme. Tudo isso, mais uma vez, não elimina a complexidade da experiência, já que as produções envolvem processos variados de partilha, coautoria e encontros interculturais.

Essa é uma produção audiovisual potente e crescente no Brasil, fruto de projetos e oficinas que constroem olhares singulares sobre novos territórios sociais, com reflexões sobre o reconhecimento das diferenças, o respeito aos direitos humanos, a busca pela emancipação social e o fortalecimento da democracia. A produção não se restringe a espaços populares urbanos, mas inclui outros cenários do cotidiano no Brasil, como grupos ciganos, assentamentos rurais, regiões quilombolas e aldeias indígenas. Assim, pode-se afirmar uma nova – ainda que não hegemônica – configuração no campo da produção das imagens, em especial do documentário, que merece ainda estudos aprofundados.

Nessa perspectiva, podemos afirmar também que, se a voz no documentário não é algo que se dê, ela é algo que se conquista. Se “quem tem a câmera tem o poder”, como afirma Bentes (2004), nos interrogamos sobre como os indígenas se apropriam desse poder de narrar suas próprias histórias? Não mais como figurantes em seu próprio mundo, re-imaginado pelo imaginário branco/ocidental, mas agora como protagonistas, oferecendo a si e aos “de fora” a possibilidade de conhecer outra visão do indígena (em suas especificidades étnicas), da representação e do próprio cinema. Trata-se, quem sabe, de um processo de *indigenização* do cinema – tal como o propõe Marshal Sahlins (1997) –, na medida em que seus procedimentos, estratégias formais e modos de expressão são transformados pelas práticas indígenas.

Parece-nos que um primeiro ponto a ser destacado é o aparecimento de um novo lugar para o cinema, a partir de uma espécie de encontro fundante nascido da reivindicação de simetria entre os dois domínios – Cinema e Antropologia. Assim, o indígena passa a discorrer sobre seu mundo e o mundo do branco, através do cinema, tomado como uma prática de produção de conhecimento que coloca o branco e o indígena em pé de igualdade. Daí a relevância dos filmes do projeto *Vídeo nas Aldeias*, como lugar de um pensamento cinematográfico de onde pode emergir algo novo. Numa aproximação às ideias de Eduardo Viveiros de Castro (2011) e de Roy Wagner (2010), que reivindicam uma “antropologia nativa”,

podemos sugerir que os grupos ameríndios possam representar o seu mundo, e também o mundo de *outrem*. E que, para fazê-lo, ressignifiquem os próprios processos de produção cinematográfica e de produção de imagens. Assim, as relações historicamente construídas pelo cinema são reconfiguradas, no interior de práticas tradicionais, em relações étnicas e interétnicas.

Nesse campo da autorrepresentação, aquele que filma se coloca como agente da sua experiência e do seu grupo, elaborando de “dentro” da sua cultura suas representações sobre o mundo vivido, muitas vezes por meio de uma construção fílmica aberta, em diálogo com os sujeitos filmados. No Brasil, esse deslocamento vem ocorrendo desde a década de 1980, associado a oficinas de formação em audiovisual, situadas principalmente nos nichos populares e marginais – entre os apartados da situação social (LINS e MESQUITA, 2008).

Como parte destas iniciativas, o projeto Vídeo nas Aldeias tornou-se referência de reconstrução da imagem do indígena, contrapondo e deslocando conceitos enraizados na sociedade metropolitana sobre os povos originários da América do Sul. Por meio de suas oficinas – que se aprimoram em prática continuada –, o VNA cria ficções e documentários, “autoetnografias”³⁰ – ou melhor dizendo, autoetnografias fílmicas – nas quais os indígenas expressam aspectos de sua cultura e buscam o diálogo com o não índio, em situação de encontro interétnico.

Na medida em que, por meio do cinema, apresentam seu cotidiano, esses filmes podem ser vistos como manifestação do que Manuela Carneiro da Cunha denomina de “cultura com aspas”: valem-se de definições metropolitanas para performar e citar, reflexivamente, sua própria cultura, e o filme aparece como espaço performativo, que não apenas representa determinados aspectos culturais, mas os coloca em movimento e transformação.

Não sem algum risco, poderíamos dizer que essas mutações no campo do cinema repercutem, em seus próprios termos, transformações no campo da antropologia, como analisou Ramos (2007), em relação aos indígenas que passaram de “sujeitos de pesquisa a pesquisadores”, levando os antropólogos a uma reflexão ética e política no campo da etnografia. Segundo a autora, essa reação se deu,

³⁰ A expressão é utilizada, por exemplo, pela pesquisadora Ivana Bentes para caracterizar o trabalho de realizadores indígenas em que estes registram e editam suas próprias imagens, passando de “objetos a sujeitos do discurso” ao fazer uma “autoetnografia” ou “auto-documentário” (BENTES, 2004).

entre outros motivos, por conta dos abusos de certos pesquisadores “em tratar o espaço indígena como terra de ninguém” (p.32), resultando em crescente tomada de consciência dos povos originários no Brasil por seus direitos. Ramos pontua, também, como a reação foi sendo construída em torno do trabalho dos pesquisadores, quando os temas de pesquisa passaram a gerar conhecimento estratégico que contribuísse para a defesa dos direitos indígenas. Esse compromisso do etnógrafo com uma justiça étnica passava pela construção das relações na aldeia e, de modo progressivo, levou a percepção dos indígenas sobre o forte apelo político das pesquisas.

Não raro, o trabalho do etnógrafo vê-se questionado nas aldeias, dificultando iniciativas de pesquisadores que se valem de repertórios conceituais e metodológicos tradicionais da etnografia. Em muitos casos, observa Ramos, a etnografia virou uma moeda de troca para o grupo pesquisado, que só aceita o pesquisador se a comunidade receber benefícios e contrapartidas – investimentos na infraestrutura na aldeia, por exemplo –, se o trabalho favorecê-los politicamente, ou ainda, se o tema partir do próprio grupo a ser pesquisado.

Em sua reflexão, Ramos problematiza as relações etnográficas atuais, questionando assim a relação de poder da metrópole sobre os que historicamente foram tratados como “objetos de estudo”. Nesse sentido, a autora percebe a necessidade e a oportunidade de uma revisão de interesses, métodos e atuação antropológicos, no aprofundamento da compreensão da lógica e sentido do *outro*, na busca de uma tradução cultural à altura das complexidades do encontro em curso. Reivindica ainda que os resultados possam se converter “em instrumentos de defesa do direito à diferença” sem “sentimentos de culpa”, sem reduzir o outro a “traços estereotipados”, sem torná-lo “curiosidade vulgar”(RAMOS, 2007,p.15).

Ao mesmo tempo, Ramos observa que a crescente escolarização indígena favoreceu o surgimento de pesquisadores oriundos de “dentro” de sua própria comunidade que passaram a realizar, eles próprios, suas “autoetnografias”. Algo que a antropóloga comenta a partir de sua própria experiência de pesquisa e militância entre os Yanomami: segundo ela, reversamente, os indígenas a observavam, estudavam seus métodos de coleta de dados, da mesma maneira como ela os estudava, assimilando modos e conceitos antropológicos “como dispositivos para fazer sentido da nova ordem de relações interétnicas que os afetava cada vez mais” (p.18). Assim, o próprio convívio com os antropólogos levou muitos indígenas a

estudar e, cada vez mais, tomar consciência de seus direitos, o que desloca o papel do etnógrafo para uma atuação coadjuvante nessa relação.

Depois de uma longa trajetória de submissão forçada, os povos indígenas no Brasil, e alhures, agem agora com a urgência de assumir a produção de etnografias como capital simbólico. É como se, do ponto de vista nativo, a etnografia fosse importante demais para ser deixada aos etnógrafos. A busca, simbolicamente saturada, por repatriar a identidade cultural, que teve início com o ato político de auto-representação, completa-se quando a produção etnográfica é devidamente apropriada. (RAMOS, 2007, p.21)

Ramos acrescenta, no entanto, que a transmissão da lógica indígena a um público não indígena, sem a mediação do antropólogo, “pode ser uma tarefa extremamente difícil” e talvez resida aí um dos trabalhos do etnógrafo nos dias atuais. Da mesma forma, parece-nos que, em alguma medida, o papel do *Vídeo nas Aldeias* apresenta também essa dimensão de mediação entre mundos – mediação interétnica – por intermédio do cinema, ao mesmo tempo em que estimula as autoetnografias fílmicas de diferentes grupos étnicos presentes em território brasileiro e em suas fronteiras.

A experiência audiovisual do VNA se situa estrategicamente nesse momento em que os indígenas tomam consciência da sua própria cultura e passam a citá-la por meio de diferentes modos de expressão, entre eles, os filmes, destacando aspectos que consideram importantes para o cotidiano das aldeias e para as relações exteriores. Ao reivindicarem sua autorrepresentação, os indígenas tornam-se sujeitos das relações que estabelecem com o *outro*, tomando reflexivamente o valor de sua cultura como forma de preservação, transformação e de negociação política.

A passagem da Antropologia ao Cinema, mais uma vez, oferece ricas questões, na medida em que, aqui, é outro repertório que se submete aos processos de tradução: os conceitos, procedimentos e práticas do cinema, suas tecnologias, sua história e as relações específicas que instaura. Tudo isso é colocado em jogo nesse processo, aqui antecipado como hipótese, de indigenização do cinema.

Reiteramos, contudo, que esse gesto de passar a câmera ao *outro* não garante a emancipação expressiva deste *outro*. Trata-se de uma complexa negociação – afinal, as equipes de produção envolvem índios e não índios – constituída de opções metodológicas, formais e institucionais. É nesse sentido que nos indagamos sobre as potencialidades que a autorrepresentação indígena traz ao cinema.

1.4 O Vídeo nas Aldeias

O projeto *Vídeo nas Aldeias* foi pioneiro no Brasil ao realizar um diálogo com os povos indígenas, a partir da mediação do cinema. Quando os idealizadores das oficinas de capacitação, Vincent Carelli e Mari Correa, coordenaram as primeiras experiências de formação indígena, em 1998, eles estabeleceram uma nova perspectiva política e cultural no cruzamento da produção cinematográfica com a militância político-social.

Dez anos já haviam decorrido do início do projeto. Até aquele momento, a câmera empunhada por Vicent Carelli se colocara a serviço do discurso de resistência do *outro*. Era preciso avançar na proposta, estabelecendo novas formas de militância. O “jogo de espelho” dos índios vendo-se nos registros em imagens brutas, ganharia nova dimensão a partir das oficinas. Era preciso que, ao lado do intercâmbio de imagens entre aldeias e dos filmes assinados pela equipe do VNA, se desenvolvesse a formação de realizadores indígenas. Esta experiência tem precedentes no trabalho realizado com os índios Navajo³¹, no Novo México, pelos antropólogos Sol Worth e John Adair em 1960, com a proposta, pioneira na época, de entregar a câmera ao *outro*.

As oficinas do VNA se organizaram em torno de um modelo de documentário, cujas bases estão no *cinema verdade* e no *cinema direto*³², um tipo de cinema que se adequa à tradição oral dos povos indígenas, abrindo-se, seja à duração da experiência cotidiana, seja ao compartilhamento do processo de produção dos filmes. Como gosta de lembrar Mari Correa, a formação, nesse caso, vai muito além da aprendizagem operacional do equipamento. O que importa é o olhar aberto ao real, pondo-se “em risco” e “despindo-se de ideias preconcebidas” (CORREA, 2004, p.33).

A metodologia das oficinas permitiu uma reflexão que se endereça não apenas ao cinema, mas, mais amplamente, ao conceito de cultura, ampliando-o para além da ideia dos rituais, festas tradicionais e narrativas míticas. Os indígenas perceberam que tal dimensão está presente nos gestos e eventos cotidianos das

³¹ Os Navajo experimentaram a prática de se filmarem, realizando filmes a partir da ideia da construção do olhar cinematográfico por sujeitos de “dentro” da sua própria cultura.

³² A estética do cinema direto destaca o contato da câmera com seus personagens, sem a mediação dos modelos tradicionais de entrevistas, privilegiando a duração dos planos. Por sua vez, o cinema verdade defende a intervenção do cineasta na filmagem, assumindo o processo de produção como parte do filme.

aldeias, na língua falada, no comportamento familiar, no trabalho da roça, no preparo da comida, nas crenças, nas histórias e valores, nos processos de narrativização e ficcionalização. Para captar todas essas nuances com a câmera foi preciso aprender a filmar não apenas os acontecimentos antropológicamente significantes, mas as insignificâncias, os tempos mortos, o não acontecimento. Tal aprendizado só foi possível através do constante questionamento provocado pela equipe de instrutores junto aos indígenas sobre a dimensão do conceito de cultura nas aldeias, despertando o olhar para “aspectos impalpáveis, mais sutis ou mesmo ‘invisíveis’ da cultura”, tornando-os “parte da composição do real” (CORREA, 2004, p.35).

Acompanhar os filmes do VNA e a forma como os indígenas se relacionam com o aparato cinematográfico, leva-nos a questionar sobre a mudança na relação de alteridade quando o indígena passa a filmar o próprio indígena. A experiência do *Vídeo nas Aldeias* possibilita um deslocamento da reflexão sobre alteridade, uma vez que a relação entre sujeito que filma e sujeito filmado passa a ser a experiência entre afins; experiência de vizinhança, em relação a qual não devemos negligenciar a mediação da câmera e a autoria compartilhada com instrutores não índios.

Ainda no início dos trabalhos de formação, foi realizado o filme *A iniciação do jovem Xavante* (1999), de Divino Tserewahu, que reuniu na aldeia de Sangradouro, em Mato Grosso, quatro cinegrafistas da etnia Xavante e um Suyá para realizar o trabalho coletivo. Eles registraram o complexo cerimonial de passagem para a vida adulta, com a participação de integrantes de oito aldeias.

A estrutura do filme baseia-se em entrevistas com parentes que falam de frente para a câmera. Em vários momentos, as falas são sobrepostas às imagens (*em off*) num tom descritivo e reflexivo em torno das várias fases do ritual, reforçadas também por letreiros e legendas, com a intenção de favorecer o entendimento do espectador e criar continuidade entre os blocos de imagem. A edição do filme, ainda com referências da televisão, é pontuada pelo escurecimento da tela usado para demarcar as fases do ritual e pelo ritmo entre as tomadas. O filme parece se situar em um momento de transição e maturidade, em diálogo mais estreito com o estilo do cinema direto. Já é possível, contudo, notar ali as marcas de um cinema que toma a cultura indígena reflexivamente, pela forma como articula o dentro e o fora de campo, a partir da preocupação em revelar a feitura do próprio filme, tanto pela presença da equipe técnica em cena, como dos próprios Xavante a

debater os benefícios que a filmagem pode trazer para a memória de seu povo. A exposição do processo da feitura do filme aparece, em sequência notável, no depoimento de um dos cinegrafistas, que disserta sobre o motivo de não se ter registrado a caçada durante a cerimônia. De frente para a câmera, enquadrado a partir da cintura, o jovem lembra como ele e o diretor do filme, Divino Tserewahu, explicaram aos mais velhos da aldeia que, se filmassem os caçadores, “os bichos não apareceriam”. O depoimento parece-nos sugerir como as opções técnicas e poéticas estão, nesse caso, conectadas, direta ou indiretamente, com concepções de mundo, indicando que o fazer cinematográfico não se separa das práticas do cotidiano da aldeia.

A iniciação do jovem Xavante é um filme preocupado com a tradição de um povo, uma espécie de documento audiovisual que reafirma a cultura, reforça seus aspectos tradicionais para as novas gerações, a partir dos testes de resistência física a que são submetidos os jovens até a furação de orelhas e o contato com as futuras esposas. Mas, ao mesmo tempo em que o ritual é praticado, reafirmado e reencenado, o filme coloca em perspectiva a própria dinâmica cultural, seus processos de legitimação e transformação ao expor processos de invenção da cultura a partir das relações com o “fora” dela.

Sobre os filmes do VNA, Jean-Claude Bernardet (2004) percebe a familiaridade entre os corpos, no momento da filmagem, o que torna as histórias afetuosas. Elas revelam um olhar minucioso, atento aos movimentos dos personagens, um cuidado com os gestos e, sobretudo, uma relação de respeito à situação em que os sujeitos se encontram. A representação, nesse caso, se afasta dos modelos usuais, nos quais o indígena aparece no papel do *outro* filmado (seja como bom selvagem, seja como entrave aos projetos de desenvolvimento), na medida em que se enfatiza a intimidade entre os corpos, quando a proximidade entre quem filma e quem é filmado revela o contato afetivo existente “entre câmera e as cenas, os personagens e os assuntos” (LINS E MESQUITA, 2008, p. 43).

Esse cinema do corpo é a manifestação de um pensamento selvagem, como afirma Ruben Caixeta de Queiroz (2008, p.118), construído por qualidades sensíveis, afeito às práticas e à experiência.

E, nesse sentido, o cinema oferece ao indígena um meio mais eficaz para realizar a sua antropologia nativa ou reversa, [...] do que a palavra escrita. Dessa maneira o cinema se aproxima da mitologia, do imaginário, do sonho,

do mágico, do corpo, da materialidade, ou seja, aproxima-se do pensamento indígena, selvagem e não domesticado.

Como afirmamos anteriormente, os filmes do *Vídeo nas Aldeias* são gestados no encontro entre instrutores brancos e jovens formados a partir das oficinas oferecidas nas aldeias. Assim, a formação de realizadores indígenas passa, necessariamente, por um contato com a cultura metropolitana presente no método das oficinas. Elas refletem as escolhas e preferências de seus instrutores, mas incorporam fundamentalmente a experiência indígena. O conhecimento construído nessa relação é compartilhado entre índios e não índios. Essas experiências se mesclam, incorporam a vivência coletiva e individual, os valores, conhecimentos e códigos, constituindo a formação. O hibridismo presente na relação resulta nessa prática do *outro* filmando seu próprio grupo étnico. De um lado, os índios falam de si para si, ou seja, realizam seus próprios filmes e assistem internamente aos trabalhos. De outro lado, os filmes começam a circular mais intensamente fora da aldeia, em circuitos propriamente cinematográficos. A circulação em mostras, festivais, cineclubes e salas de cinema amplia a repercussão de alguns dos filmes, tornando-os peças importantes do diálogo intercultural.

Os filmes produzidos nas aldeias marcam experiências singulares do contato dos indígenas com o universo audiovisual. Neles identificamos traços diversos que variam entre as etnias e suas cosmologias. Longe do intuito de categorizá-los, podemos perceber, por exemplo, filmes que se voltam aos mitos indígenas, aos rituais, ao cotidiano das aldeias, à militância em torno de causas específicas, a aspectos culturais de uma etnia, e ainda filmes que expressam o desejo de reconhecimento e que se endereçam mais explicitamente aos não índios. Nesse sentido, os filmes indígenas partem do desejo de desconstruir imagens do senso comum, recusando, por um lado, o ideal de “pureza”, e, de outro, o discurso integracionista. De um lado, assimilam aspectos culturais metropolitanos, de outro, ressignificam esses aspectos em processos de “indigenização”.

É o que nos mostram filmes como *O Amendoim da Cutia* (2005), de Paturi e Komoi Panará, quando vemos os homens saírem para a caça munidos de espingarda e revólveres, mas também do arco e flecha. Na aldeia, o preparo dos alimentos é feito pelas mulheres com o uso de bacias, panelas e o facão para o corte do peixe. Enquanto isso, os jovens se preparam para o futebol. Todos

uniformizados, repetem o ritual dos jogadores que posam para fotos divididos em duas fileiras – na frente agachados e atrás em pé. Um deles conta, olhando para a câmera e com certa admiração, que os mais antigos não sabiam para que servia a bola e a jogavam fora. Bola que era denominada pelos anciãos como “lua”. Um jovem professor da aldeia afirma que estão “aprendendo as coisas do branco, mas sem abandonar a cultura Panará”. É o mesmo personagem que no início do filme havia chegado à aldeia de avião, vindo de Brasília, onde fora estudar português e também sua língua. Ele compara a corrida com tora – jogo tradicional entre os Panará - com o futebol, ambas atividades para deixá-los fortes.

A montagem intercala momentos dos jovens com o cacique e sua esposa na caça. No meio do mato, ele toma café servido de uma térmica num copo de plástico. A edição intercala ainda outra ação, agora da mulher pajé, que recolhe no mato um casulo de cupim. Ela explica que, após aceso o casulo, este será usado para espantar mosquitos. De volta ao futebol, vemos um dos meninos submetido à raspagem, quando as partes inferiores das pernas são “varridas” com um pente feito de dentes de peixe afiados para, segundo o ensinamento dos mais velhos, “tirar o sangue velho e ficar mais leve para não cair à toa” no futebol. Processos de ressignificação são constantes nas cenas do filme e revelam como o cotidiano da aldeia se refaz em contato com a cultura dos não índios, incorporando ativamente elementos do mundo externo. Desse modo, o filme – como vários outros da cinematografia do Vídeo nas Aldeias – se afasta, seja de uma representação romântica da vida na aldeia, seja da defesa acrítica dos processos de aculturação.

Em *Amendoim da Cutia* é possível perceber, sobretudo, o bom humor dos Panará nos afazeres cotidianos e mesmo em rituais. Numa das cenas, acompanhamos as mulheres dançando agarradas umas às outras em fila, com a câmera bem próxima dos corpos, durante um ritual noturno de preparo da colheita de amendoim. Uma delas se queixa da sujeira no chão que dificulta a batida do pé no ritmo da dança. Em outro momento, uma mulher comenta que gostaria de uma presença masculina entre elas. Comentários que parecem quebrar com a seriedade do ritual, mas que denotam o modo de vida dos Panará, algo que parece ser evitado na encenação de *A iniciação de um jovem Xavante*. Assim, essas descrições do filme nos mostram como tradição e novos costumes se coadunam entre os Panará expondo como a vida se faz nas aldeias com suas fragilidades e imperfeições.

A diferença de estilos entre os filmes do VNA acentua-se com a ficcionalização dos mitos, como acontece em *O cheiro de pequi* (2006), de Takumã e Maricá Kuikuro. No filme, os próprios habitantes da aldeia, no Alto Xingu, participam da encenação. *O cheiro de pequi* estrutura-se pelo depoimento de três narradores – Tapualu Kalapalo; Jawapá Kuikuro; Kalusi Kuikuro – intercalado com cenas de ficção e de entrevistas sobre a presença do mito no cotidiano dos Kuikuro.

Conta o mito que na origem o pequi era um jacaré. As duas mulheres do índio Mariká se apaixonam pelo jacaré, que brotou das raízes da vegetação à beira do rio. O jacaré passa, então, a possuí-las sempre que assim elas o desejarem. O marido nada percebe, até que um dia vai caçar e a cutia conta a ele sobre a traição das mulheres. Para não ser morta pelo índio, a cutia leva-o até a beira do rio, onde as amantes se entregam ao jacaré. Mariká mata então o amante, mas as mulheres preferem chorar sua morte a voltar para a aldeia com o marido, que será ainda expulso de casa. O marido traído vai, então, para a morada dos homens, enquanto as mulheres sentem-se viúvas do jacaré. Cinco dias depois, elas visitam a sepultura do jacaré e constataam que no lugar brotara um pequizeiro.

Essa dimensão mítica ganha um novo formato quando o filme deixa a ficção e se serve do modelo das entrevistas para contar a relação dos Kuikuro com o pequi. A primeira delas é feita com o pai de um dos membros da equipe de filmagem. Os dois aparecem juntos, em plano de conjunto, de frente para a câmera e conversam sobre a plantação de pequi que o entrevistado deixou para as filhas. Elas serão mostradas em seguida, recolhendo o fruto no local indicado pelo pai. Ele ainda aparece, desenhando no chão e, ao mesmo tempo, explicando como plantou as castanhas do pequi dispostas em figura de jacaré para que o pequizal crescesse forte e saudável.

Antes da entrevista, porém, a montagem do filme alterna momentos em que vemos as mulheres narradoras do mito com outras em que suas vozes se sobrepõem à encenação. A *mise-en-scène* ficcional explora tomadas fixas em planos abertos com a câmera na mão, que valoriza entradas e saídas das personagens do quadro. A relação entre aquele que filma e o sujeito filmado é sempre em recuo, mantendo a invisibilidade do antecampo.

Quando se filmam as duas narradoras, a câmera é frontal, enquadrando-as em plano próximo. A fala é dirigida a um interlocutor fora de campo, o que pode ser observado pela direção do olhar das narradoras. O mesmo acontece quando o

narrador é um velho sábio da aldeia, enquadrado frontalmente, em plano próximo, com uma ligeira angulação baixa. O velho dá continuidade ao mito, destacando a figura do beija-flor, considerado um “bicho-espírito”. O pássaro cuida dos pequizeiros como se fosse o dono da árvore e envenena quem se aproxima. Voltamos, então, a outra entrevista em que Tapualu dá o seu depoimento sobre como foi envenenada pelo beija-flor. Segue a fala, novamente uma encenação, mostrando como foi preciso a intervenção do pajé para a retirada do mau espírito. Ficamos sabendo ainda que, por ter adoecido, a Festa de *Hugagu* é dedicada a Tapualu na aldeia.

Em seguida, são mostrados os preparativos da festa e o ritual que a envolve. Acompanhamos os homens no preparo das esculturas em madeira, simbolizando o beija-flor e outros pássaros – desde o corte da madeira no mato até a confecção do artesanato –, enquanto as mulheres preparam um mingau de pequi. Em seguida, ficamos sabendo pelo velho narrador que foi o Sol quem fez o beija-flor ser dono do pequizeiro. “Ele pintava seus pássaros e os fazia donos do pequi”, diz o velho. Os homens refazem o mito ao pintar os pássaros de madeira. Voltamos, mais uma vez, a uma das narradoras que conta sobre o encontro do Sol com as viúvas do jacaré. Elas disseram ao Sol que o pequi não tinha cheiro. Então, o Sol pediu a elas que passassem o pequi na vagina e, assim feito, o fruto ganhou seu cheiro característico. Essa narração acontece mostrando imagens das mulheres da aldeia no preparo da festa.

A narração continua, então, sobre como Mariká conseguiu suas mulheres de volta. Nesse trecho, temos novamente cenas ficcionais nas quais acompanhamos o Sol e seu irmão em diálogo com Mariká. Os dois encontram Mariká numa rede, sozinho e triste. Eles perguntam o que havia acontecido e Mariká conta o seu drama. O Sol e seu irmão pintam todo o corpo do índio com desenhos de vagina para atrair as mulheres. “Elas vão jogar polpa de pequi em você e assim te aceitar de novo”, diz o Sol para Mariká. Ele recebe ainda a figura de uma vagina para mostrar às mulheres e dizer diante delas: “veja o desenho da sua vagina”. Desse modo, o Sol e Mariká saíram cantando até que se aproximaram delas. As duas derramaram o mingau de pequi sobre Mariká e, assim, ele teve de volta suas duas esposas.

Por meio dessa descrição percebemos, então, que a *mise-en-scène* de *Cheiro de pequi* é marcada por depoimentos e cenas ficcionais feitos pelos próprios indígenas que evocam o mito narrado. Observamos, ainda, a construção de uma

encenação com maior atenção formal – a posição dos narradores para a entrevista e os enquadramentos; o aproveitamento da luz natural, mesmo em cenas de interior; a marcação do posicionamento dos atores e suas falas são alguns dos aspectos presentes na organização das cenas. Mas, ao mesmo tempo, deixam entrever o fluir da vida na aldeia, as brincadeiras, as falas dispersas captadas pela câmera, como os comentários jocosos das mulheres, comparando o pequi ao órgão sexual masculino.

Tais singularidades surgem a partir de cada filme e somente uma análise detalhada de cada um deles pode identificá-las. De qualquer modo, as descrições acima servem para situar a variedade de propostas estilísticas dos filmes do VNA que remetem a um desejo de utilização do audiovisual como processo de memória e de invenção cultural. Não se trata, portanto, de um cinema indígena no singular, mas de cinemas indígenas no plural, dadas as particularidades que apresentam de acordo com os costumes e práticas de cada etnia. Assim, os filmes do VNA constituem um conjunto heterogêneo de olhares indígenas, conforme interesses específicos e respeitando as diferenças culturais constitutivas de cada coletivo de cinema.

Capítulo 2

Mise-en-scène:
da cena à sua reversibilidade



2.1 A construção da *mise-en-scène* documentária

Trata-se, nesse capítulo, de problematizar o conceito de *mise-en-scène* no interior da tradição documentária, para, posteriormente, notar as transformações e inversões no âmbito da produção indígena. Isso implica, inicialmente, uma tentativa de circunscrever a *mise-en-scène* aos filmes que utilizam a câmera como dispositivo de captura e elaboração do mundo histórico, mesmo valendo-se de recursos forjados na tradição do cinema ficcional e sua construção cênica.

Buscamos, aqui, uma aproximação às representações cinematográficas que convocam a presença do *outro* em sua singularidade no mundo e, ao mesmo tempo, solicitam menos os modelos estabelecidos de encenação. Formas e conteúdos que revelam maneiras distintas de abordar o mundo, de colocar vidas em contato, de abrir-se ao imprevisível da existência, enfim, de colocar em cena um compartilhamento entre quem filma e o sujeito filmado sob o risco do real – conforme célebre formulação de Comolli (2008). A *mise-en-scène* documentária é marcada por essa relação que se estabelece entre os sujeitos, mediada pela câmera no momento da filmagem, quando o encontro sugere o desejo do *outro* de deixar apreender “sua imagem-realidade em seus próprios termos”, como afirmam Caixeta de Queiroz e Guimarães (2008, p.36), levando em consideração a dimensão do gesto, do corpo e das operações materiais.

Quando pensamos em documentário, somos impulsionados a relacionar forma e conteúdo fílmico às experiências de sujeitos do mundo vivido, histórico, do qual o realizador posiciona-se criticamente por meio de argumentos, utilizando-se de técnicas cinematográficas para o tratamento criativo dessas experiências de vida. Mas isso, talvez, não seja suficiente para demarcar a reivindicação de uma *mise-en-scène* própria ao documentário. Seguindo o pensamento de Comolli, diríamos que a constituição da cena cinematográfica que nos interessa é aquela em que os sujeitos envolvidos partilham a duração da tomada, de modo que o tempo do filme envolva também o tempo vivido, este que não pode ser apanhado totalmente no filme, mas que deixa rastros em sua composição visual e sonora. A isso Comolli (2008) denomina de “inscrição verdadeira”, por onde surgem as fissuras, aquilo que excede ou aquilo que falta e que não poderia ser plenamente filmado. Dessa forma, o documentarista convoca o real, mas tem consciência de que o filme é resultado de uma operação que envolve filmagem e montagem, a partir do ato de admitir um ponto de vista em relação ao mundo. Ou seja, o documentário exige, de um lado,

uma ação de elaboração por parte daquele que filma e, de outro, o desejo do sujeito filmado em “estar em cena” e permanecer no filme.

Para Comolli (2008), no entanto, essa invenção documentária está mais próxima da experimentação, de uma abertura à relação com o *outro* do que ao planejamento e à roteirização. Assim, o filme se faz em contato com as vidas e por isso está sempre se realizando a partir do que as pessoas filmadas colocam em cena, sujeita a imprevistos e àquilo que não pode ser absolutamente controlado. Desse modo, o que é próprio à *mise-en-scène* do documentário é o “lugar (no espaço e no tempo) reservado às falas, aos gestos e aos corpos do outro” (CAIXETA DE QUEIROZ e GUIMARÃES, 2008, p.48) e menos a decupagem ou organização prévia da cena.

Consideramos importante, porém, percorrer um caminho pelos diferentes modos como a *mise-en-scène* se cria no documentário. Daí a dificuldade em circunscrever o conceito, que vem sendo discutido sem que dele se depreenda consenso ou unidade.

Observemos, em nuance ao que foi dito acima, que um equívoco desvincula a *mise-en-scène* documentária de qualquer tipo de representação ou de elaboração. Essa suposição considera o documentário como filme que capta “a vida como ela é”, cujos registros só podem se dar no ambiente onde se encontrem personagens do mundo real. Ou seja, considera-se que o documentário é um tipo de filme feito sempre em locação, no contato da equipe de filmagem com personagens presentes em seu *habitat* natural, nos seus afazeres cotidianos, na busca por uma “autenticidade da vida” (GAUTHIER, 2011). No entanto, podemos identificar diferentes procedimentos de *mise-en-scène* na tradição documentária.

Na *mise-en-scène* construída em estúdio, os personagens estão fora do seu mundo cotidiano. A câmera estaria, assim, no centro da cena, pois a representação é construída em função dela. Na década de 1930, o documentário, sobretudo o britânico, explorou as potencialidades da construção encerrada em estúdio. Nela mantém-se uma unidade espaçotemporal demarcada pelo corte entre planos e estruturada pelo roteiro e pela montagem. Ainda hoje, a cena em estúdio aparece como opção de abordagem documental, principalmente, no registro de depoimentos e na reconstrução de fatos, porém, esteticamente mais identificada com modelos televisivos que propriamente cinematográficos.

Ao optar pela entrevista em estúdio, o diretor mantém seus personagens em total distanciamento do mundo vivido, naquilo que Ramos (2008, p.40) identifica como uma “heterogeneidade absoluta com o espaço da cena em estúdio”. No estúdio, muito é passível de controle: a luz, o enquadramento, os ângulos de tomadas, o som, sem que haja espaço para que a câmera se abra às imprevisibilidades do mundo exterior sujeito às tessituras do cotidiano.

Por outro lado, quando a *mise-en-scène* é construída em locação, o universo da imagem se abre em possibilidades. Isso não significa que a cena não possa ser regulada por decupagem e roteiro prévios. Mas, no corpo a corpo com o mundo vivido, há sempre fissuras por onde escorre vida. Isso o cinema já mostrara, desde seus primórdios.

Ao observarmos as tomadas do cotidiano captadas pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, historicamente consideradas como registros pioneiros da cena documental no cinema, já seria possível pensar ali a presença de uma *mise-en-scène*. Parece-nos que essas primeiras imagens em movimento revelam como o cinema nascente superou a delimitação do enquadramento de origens teatrais baseado no princípio do cubo cenográfico³³, no qual a observação da cena dá-se a partir de um único ponto de vista, tendo a câmera como o olhar de um observador frontal fixo. Em sua tradução para o cinema, essa ideia esteve associada ao filme produzido em estúdio, no qual o estilo “teatro filmado” mantinha uma unidade espaçotemporal, como observou Xavier (2005). Assim, o desempenho do ator e a estrutura da história constituíam-se como a própria delimitação do cinema. O corte entre uma cena e outra, quando havia, justificava-se pela mudança de cenário no espaço.

No ambiente externo, ainda que a câmera se mantivesse fixa, a captação de imagens era feita com mais liberdade, aberta à duração. Filmes como *A Chegada do Trem à Estação* e *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* foram feitos em tomada única e já continham algo que seria enfatizado mais tarde nos estudos da *mise-en-scène*: a duração do plano e a tomada em profundidade. Carecia-se ainda de uma estrutura narrativa, como observa Aumont (2011). Ambos destacam figuras humanas em movimento diante da câmera estática, que funciona como observadora da paisagem urbana.

³³ A ação é vista pelo espectador como se passasse no interior de uma grande caixa, na qual um dos lados foi retirado para que a plateia tenha a visão da cena e cuja cobertura seria indefinida (AUMONT, 2006, p.33).

Em *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, um imenso portão se abre para que os operários – homens e mulheres – sigam seu rumo, alguns de bicicleta, a maioria caminhando. A ação segue um fluxo contínuo, vindo do centro-direita do quadro e se espalhando para suas bordas laterais até que a maioria saia do quadro. Foram feitas várias tomadas dessa cena³⁴, o que revela o caráter de construção que, desde os primórdios, o cinema permitiu ao realizador. Numa delas, uma criança cruza as laterais da tela, um cachorro sai e volta a entrar em quadro até que os portões sejam cerrados. A repetição da tomada – a passagem de um grupo de pessoas por um portão – já demonstra as possibilidades que a câmera ofereceria àquele que filma.

Assumimos, aqui, a ideia de um “refazer”, presente nos filmes dos Lumière, que sugere o caráter de intervenção do aparato fílmico no mundo vivido, mas sempre em relação com as situações e os sujeitos filmados. Estamos distantes, portanto, da ideia de aprimoramento da atuação do ator, na busca de perfeição do que se põe em cena, algo afeito à encenação ficcional clássica. São tomadas que nos permitem pensar que não se trata do “refazer” sobre algo ensaiado e previamente estabelecido num roteiro, que garanta uma unidade espaçotemporal preocupada com marcações de luz e câmera, com o desempenho do ator e a estruturação narrativa. No caso dos Lumière, o “refazer” da cena adquire um caráter de descoberta, de exercício e experimentação com o aparato cinematográfico que descreve um instante da vida urbana. Como afirma Aumont (2011, p.41), trata-se de filmes com “fraca carga ficcional”, realizados num momento em que o lugar de quem filma e de quem é filmado ainda se encontra fortemente marcado pela origem comum no mundo vivido.

Estaria aí já antecipada uma característica fundamental da construção cênica documental – ainda que incipiente, no período dos irmãos Lumière. Trata-se de captar a vida em seu curso cotidiano, sujeita aos imprevistos advindos da intervenção do documentarista no real, sem ensaios nem marcação cênica desses sujeitos anônimos, vistos nos filmes em plano aberto, a desfilarem diante da câmera.

Nessas ambientações externas, apesar da unidade de ponto de vista da câmera, novas possibilidades surgiam para o cinema. Elas nasceram da própria condição do espaço aberto que tendia a uma estrutura menos rígida da filmagem,

³⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s>.

como observa Xavier (2005). Assim, a câmera podia assumir um ponto de vista diferente do frontal, dando mais liberdade para as entradas e saídas dos sujeitos em cena, que incluíam o movimento em direção à câmera e o desvendamento de um espaço atrás do aparato de filmagem. Em *A Chegada do Trem à Estação*, a câmera registra a aproximação do trem, surgindo pela diagonal do quadro até seu completo repouso na estação, mas, tendo parte dos vagões extrapolando os limites da tela. Os passageiros, aos poucos vão se movendo, conforme o trem se aproxima, vindo em direção à câmera. Homens, mulheres e crianças, circulando pelo acesso de embarque e desembarque, acompanham o movimento do trem, saem e entram em cena pela diagonal e pelas laterais do quadro.

Aumont (2011) observa que, nesse momento, o cinema ganha a noção de que se pode trabalhar com dois espaços, o campo e o fora de campo, atentando-se ao enquadramento como um recorte do mundo que se vincula àquilo que extrapola os limites do quadro.

Quanto ao desvendamento do espaço atrás do aparato de filmagem – denominado por Aumont como antecampo – algumas dessas cenas pioneiras flagram o sujeito filmado olhando diretamente para a câmera e ainda registram aqueles que simplesmente param diante da câmera, impedindo, mesmo que momentaneamente, a visualização da ação principal da tomada. Ainda que de modo incipiente, esses exemplos nos indicam caminhos com os quais o documentário vai efetivamente se alinhar mais adiante, entre o registro que prioriza uma construção clássica baseada nas técnicas do ilusionismo, a experimentação de linguagem e a reflexividade que expõe o artifício fílmico.

Na medida em que a linguagem cinematográfica se desenvolve, a introdução do corte na cena amplia a atuação do diretor como regente do ato de encenar uma ação para a câmera, como *metteur-en-scène*. Xavier (2005) pondera, no entanto, que apesar de o corte dar liberdade de escolha do ponto de vista da câmera, isso resulta, ao mesmo tempo, num modelo que orienta o olhar do espectador forçado a ver sob o olhar primeiro da câmera e pela organização da montagem.

Na medida em que o modelo clássico narrativo subordinado ao ilusionismo se tornou espetáculo e catalisador de espectadores, era preciso convencionar um modelo narrativo que permitisse a sensação de “ver tudo”, como afirma Aumont (2008, p.37), referindo-se a um comentário de Christian Metz, diferenciando o espectador de cinema do espectador de teatro. Desse modo, filmagem e montagem

devem propiciar o entendimento da história sem ambiguidades, garantindo certo conforto do espectador. Esse “apaziguamento” das ambiguidades é proporcionado pela técnica da continuidade espaçotemporal e suas sutilezas indiciais em favor do espectador, na busca de um rompimento com a representação teatral. A clareza nos pormenores da cena implica um modo “realista” de organização dos planos que mantenha a “impressão de realidade”, como observa Xavier (2005, p.33)

Dentro desta moldura narrativa, o interesse segundo o qual, em cada detalhe, tudo pareça real torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação.

O estabelecimento de regras de continuidade espaçotemporal inclui ainda cuidados com a posição de objetos em cena, as entradas e saídas de quadro e, enfaticamente, as direções de olhares dos personagens, de modo a manter uma lógica para o espectador, orientando-o mentalmente para que possa “construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas, mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem”, destaca também Xavier (p.33).

Nesse sentido, a introdução da decupagem³⁵ da cena é considerada a distinção por excelência entre cinema e teatro, ao proporcionar uma organização espaçotemporal própria ao cinema. A cena passa a ser organizada pelo ponto de vista da câmera e pela duração do plano. A liberação do ponto de vista é a singularidade da decupagem, que garante também a singularidade estilística de cada cineasta, de sua marca pessoal, de um olhar autoral sobre a cena. Ali, ele expressa o seu ponto de vista sobre o mundo, além de imprimir o domínio das técnicas cinematográficas. A montagem³⁶ seria, assim, o elemento de articulação dos fragmentos, de cada unidade da filmagem, organizando a trama, proporcionando ritmo e tensão, sem perder de vista a mobilização do espectador (XAVIER, 2005).

Quando o realizador, contudo, põe em cena uma ação, é necessário organizar outros elementos internos que fazem parte da *mise-en-scène*. Além da

³⁵ Aumont (2008) cita Éric Rohmer que considerava a decupagem o “centro da encenação”, sem a qual o cinema estaria condenado a ser a imitação da encenação teatral, pela impossibilidade da onipresença do ponto de vista.

³⁶ A montagem ganha uma importância crucial no cinema e vai ser apontada por muitos teóricos, a partir do pensamento dos estudiosos soviéticos como Pudovkin, nos anos 1920, como processo fundamental do cinema.

localização da câmera e da duração do plano, é preciso observar a coreografia dos corpos, a maneira de falar e suas expressões, os olhares, os deslocamentos, os movimentos, além de aspectos técnicos de filmagem como figurinos, cenários e iluminação, estes mais próximos do estilo ficcional. Portanto, não só a decupagem define a *mise-en-scène* clássica. Ela incorpora outros elementos com a ideia de tornar a representação tão natural que possibilite a identificação do espectador com a situação encenada, principalmente através da decupagem.

Mesmo não se utilizando de todos os procedimentos desenvolvidos pelo cinema clássico narrativo – e mesmo que venha negá-lo em muitos momentos – o documentário aprendeu a contar histórias por meio desse método, seja pela eleição de personagens individuais, a introdução de conflitos na trama, a tensão, o clímax e o desfecho da história.

O documentário clássico é construído com base nesse modelo, como observamos nos filmes, também pioneiros, de Robert Flaherty. Da-Rin (2006) destaca que, diferentemente dos filmes de viagem, nos quais a câmera se coloca como observadora do mundo, em Flaherty a estrutura narrativa segue os procedimentos da narrativa clássica ficcional, empregando técnicas de decupagem de planos e montagem. Em seus filmes, encontramos personagens que vivem situações narrativas como não se havia explorado nos filmes de viagem. Ele se vale de sua experiência no convívio com os personagens – com traços do método da observação participante, pois viveu longos períodos com aqueles que filmava – para criar as situações que quer encenar. Muitas vezes, sabemos, retratam-se e retomam-se nos filmes práticas já abandonadas pelos sujeitos filmados.

Em *Nanook of the North* (1922), cada cena é decupada em planos abertos e fechados que se articulam para a construção espacial, ainda que sua estrutura narrativa dependa dos intertítulos explicativos justapostos entre um plano e outro. As variações do ponto de vista somam-se organicamente ao intuito de permitir ao espectador o envolvimento com as atividades dos personagens para o entendimento do argumento que sustenta a história: trata-se de mostrar o embate do homem com a natureza, por meio da família de esquimós que enfrenta a hostilidade de uma região gelada, na Baía de Hudson.

Na *mise-en-scène* utilizada por Flaherty, recorrendo a procedimentos da narrativa clássica ficcional, a câmera aparece também como um dispositivo que procura captar com naturalismo a atuação dos sujeitos filmados. Em *O Homem de*

Aran (1934), percebemos um avanço no emprego da técnica narrativa clássica, com ênfase na articulação de planos, *raccord* de olhar e da exploração da montagem – a contraposição entre natureza hostil (o mar bravio) e a luta pela sobrevivência. O resultado é um aumento da força dramática construída pela continuidade espaçotemporal da história aos moldes do filme de ficção.

Interessante observar que a *mise-en-scène* dos filmes de Flaherty não se baseia num ideal de verdade, de um mundo real capturado pela câmera. Da-Rin nos lembra que a ênfase na construção cênica permite que ele escolha seus personagens entre os habitantes das comunidades onde viveu e filmou para interpretar situações vivenciadas no presente ou no passado daquelas regiões. Se seus personagens representam uma família, isso não significa que o são no mundo vivido. Mas é do próprio ambiente do cotidiano dos sujeitos filmados que ele extrai os elementos essenciais para a narrativa. É nesse sentido que os filmes de Flaherty caminham, exaltando modos de vida distantes e exóticos, às vezes procurando certo tom poético nas imagens.

Ao observarmos sua tradição, no entanto, percebemos que o cinema se desenvolveu por meio de variados estilos de constituição da cena, nem sempre moldados pela predominância da representação naturalista/decupagem clássica.

Um exemplo nos é dado por Gauthier (2011) tomado do cinema de Dziga Vertov. O cineasta russo propunha, em contrapartida ao ilusionismo cinematográfico, a desconstrução do método naturalista clássico. Para ele, a realidade que o documentário poderia revelar estava na capacidade de o cinema articular registros do mundo autêntico em combinações complexas de montagem para a produção de sentidos. A câmera em contato com as vidas em seu cotidiano será a primeira etapa daquilo que as técnicas cinematográficas poderiam construir por meio da montagem. Suas experiências nas primeiras décadas do século XX, situadas no período da consolidação do estado socialista soviético, pregam um distanciamento do ilusionismo proporcionado pelas técnicas de continuidade e dramatização, assim como o filme feito em estúdio. Desse modo, a essência da *mise-en-scène* em Vertov estava no uso da câmera como instrumento de captura da “vida de improviso” nas ruas, sem atores, sem encenações, valorizando o registro espontâneo das ações diante da câmera, como declarou em seu manifesto em defesa do “cine-olho” (VERTOV *apud* PERNISA JUNIOR, 2009, p.27).

[...] o cine-olho é entendido como “aquilo que o olho não vê”, como o microscópio e o telescópio do tempo [...] como a “vida de improviso” [...] não é “filmar a vida de improviso” pelo próprio improviso, mas a fim de mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquiagem, para pegá-las no olhar da câmera em um momento no qual elas não estão atuando, para ler seus pensamentos, descobertos pela câmera.

A câmera, como mediadora entre o sujeito que filma e o mundo, abre-se para o registro da “autenticidade da coisa vivida”, como disse Edgar Morin a respeito da diferenciação entre o documentário e o romanesco em *Le cinéma ou L’homme imaginaire* (MORIN *apud* GAUTHIER, 2011, p.93). Dessa forma, é na dimensão da tomada, habitada pelo registro de atualidades, que o cinema vertoviano encontrará a matéria-prima para a construção da realidade. Para Vertov, a realidade não se encontra na imagem do mundo captada pela câmera, mas irrompe do trabalho de construção do documentarista na montagem, como afirma Gauthier (2011, p.171): “a montagem, segundo Vertov, não é, portanto, uma manipulação que ameaça a ‘integridade do real’, e sim outra concepção do real”. É na justaposição dos planos, na associação de ideias, que o documentário permitiria ao espectador a interpretação do mundo.

Em *Um Homem com a Câmera* (1929), observamos uma reflexão sobre o próprio fazer cinematográfico, revelando sua natureza de construção em oposição àquilo que o cinema ilusionista mantém oculto do espectador. A partir dos fragmentos do mundo captados pela câmera, o método vertoviano estabelece um minucioso artifício de adição de imagens baseadas nas propriedades internas ao próprio plano, como angulação, contrastes de tons, movimentos. Tomadas do mundo animado se juntam ao inanimado presente na paisagem urbana. Imagens de pessoas anônimas, mendigos, trabalhadores, transeuntes unem-se às formas arquitetônicas, fábricas, vitrines, bondes, carroças, trens, numa profusão de movimento, criando sentido a partir da justaposição dos planos na montagem. Morte, vida, nascimento. Nada escapa ao olhar da câmera. Algo que é enfatizado por Comolli (2008, p.239), em texto dedicado a Vertov.

Construída pela *mise-en-scène* e pela montagem, a união do olho humano com o olho maquinico assegura a *medida* do olhar, enquadra e controla o olho do espectador. Quimérica mistura de um corpo pulsional e de uma máquina mensurada (como toda máquina), o olho do homem-com-a-câmera forma o olho do espectador. Da escalada de uma chaminé de fábrica ao buraco cavado debaixo de uma estrada de ferro, os lugares mais acrobáticos, os mais incongruentes, os pontos de vista mais perigosos, o olho irresistível da câmera me permite alcançá-los. Onipotência do cine-olho, impotência do olho humano. Essa é a fabula que conta *O homem com*

a câmera. Um olho infalível se junta ao olho cegado que é o nosso e, sem dúvida, começa a substituí-lo.

Ao mesmo tempo, revelam-se para o espectador os procedimentos técnicos de filmagem e montagem, tendo o próprio cinema como tema do filme. O aparato de filmagem se faz personagem. A câmera filma a própria câmera e seu operador em ação, numa espécie de *mise-en-abyme*. Como um processo de costura, o tecer dos fragmentos filmados forma uma estrutura densa na sala de montagem por meio de procedimentos de corte e colagem. Selecionam-se os planos, corta-se o filme e colam-se os fotogramas na moviola, revelando o artifício cinematográfico. O resultado aparece na sala de exibição, fazendo uma espécie de retorno da imagem para os sujeitos filmados que ali, sentados na poltrona do cinema, tornam-se espectadores de suas próprias experiências de vida projetadas na tela.

Em meados do século XX, o pensamento de André Bazin, na França, destacará o cinema com foco na realidade, através de suas propriedades fotográficas que mantêm a integridade do real em sua duração. Para ele, a *mise-en-scène* é a sua tradução ao possibilitar a captação da imagem em um *continuum* espaçotemporal.

Haveria outro conjunto de filmes, segundo Bazin, que superaria a decupagem clássica em favor de uma representação realista. Não bastava o naturalismo da interpretação e dos cenários, nem uma história construída por fatos aparentemente reais, regidos por uma organização dos planos que buscava uma lógica de continuidade espaçotemporal do método clássico. Essa eficiência da narrativa não se traduzia como uma fidelidade da percepção da vida, para o autor. Nesse sentido, Xavier (2005, p.83) observa que, no pensamento baziniano, “o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’”, dado a objetividade do aparato cinematográfico. Reproduzir um mundo “a imagem do real” estaria, assim, na essência do cinema, de modo que cabe a ele uma fidelidade à sua dimensão “ontológica”, no sentido de testemunha de uma existência que revele o que ela tem de essencial.

Para Bazin, a arte cinematográfica constitui-se como fenômeno do mundo baseado na continuidade temporal e espacial e na minimização da montagem. Esta última só deveria intervir após o esgotamento do significado da duração da tomada. A sua concepção de “montagem proibida” dá-nos uma ideia do significado desse

continuum espaçotemporal: “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991, p.62). Ele toma como exemplo a cena de *Nanook*, o esquimó em que a tomada registra, ao mesmo tempo, o caçador, o buraco e a foca. Desse modo, afirma Bazin, pouco importa se haverá cortes no restante da sequência, uma vez que se manteve a “unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária” (p.62). Ou seja, para Bazin, era importante que o realismo no cinema mantivesse uma fidelidade à percepção natural, como bem apontou Xavier (2005, p.86).

[...] um espaço “à imagem do real” (tridimensional, contínuo, lugar de fatos aparentemente naturais) é “captado” pela câmera de modo a que se respeite a sua integridade e de modo a que a imagem projetada na tela forneça uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta.

Quanto à decupagem clássica, ela é considerada artificial, na medida em que articula um mundo imaginado que tira o espectador de sua realidade. No pensamento baziniano, o cinema capta as relações concretas da vida pela supressão do corte no interior da cena, revelando as tessituras e ambiguidades da realidade. O plano-sequência, o movimento de câmera e a profundidade de campo são técnicas que capturam a continuidade do mundo sem precisar recorrer aos truques de montagem e aos *closes*. Continuidade no sentido mais absoluto, como observou Xavier (2005, p.79), não apenas no nível lógico pela “consistência no desenvolvimento das ações, mas também no nível da percepção visual” pelo “desenvolvimento contínuo da imagem sem cortes”.

Para Bazin, mesmo a montagem mais elementar impõe um direcionamento na unidade de sentido para os eventos. Segundo o autor, a construção que segue os parâmetros da decupagem clássica mantém uma lógica da ação e da sucessão dos eventos sobre o espaço e o tempo da cena, mas, como se constitui por meio de sucessivos cortes, impede a experiência do tempo como duração para o espectador. Ao contrário, o plano que dura em profundidade de campo possibilita a relação do espectador com a imagem de forma mais íntima do que aquela que ele mantém com a realidade, o que torna a imagem mais realista, segundo Bazin. A duração dá liberdade ao espectador, pois a imagem ganha sentido com sua participação ativa.

O cineasta permitiria, assim, o encontro do espectador com tudo o que a imagem pudesse sugerir incluindo suas ambiguidades, como na própria vida real.

O realismo que Bazin atribuía à *mise-en-scène*, no entanto, para os partidários do “cinema de autor” era percebido como lugar de outras possibilidades para o realizador, afastando-se da ideia de imagem cinematográfica como ontologia. Pela *mise-en-scène* o autor expressa um modo particular de ver o mundo por meio da continuidade espaçotemporal. Eles são vistos como autores que expressam a visão pessoal do cinema pela *mise-en-scène* entendida como “processo e produto” (Bordwell, p.33), compreendendo aspectos da filmagem sob o controle do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. Assim, mesmo que o diretor não tivesse o controle do processo de montagem – no sistema hollywoodiano, a figura do produtor em muitos casos se sobrepõe à do diretor – a *mise-en-scène* revelaria na tela a maneira como os atores aparecem na composição do quadro e no modo como a ação se desenvolve no tempo.

Segundo Xavier (2005), o realismo baziniano tem como referência o filme de ficção. A integridade e intocabilidade da imagem do real que se projeta na tela, como a define Bazin, é um mundo de representação e imaginário. Desse modo, sua estética não reivindica um cinema documentário baseado no registro direto da imagem e do som sincrônico como “captação da realidade espontânea” do mundo. Mas seu modelo abriga essa proposta e estará presente em várias manifestações do cinema direto, mesmo não sendo este o foco do pensamento do autor.

Apesar de criticado pelo seu idealismo, as ideias de Bazin foram determinantes para o desenvolvimento no modo de pensar o cinema e sua *mise-en-scène*. Menos preso a um modelo dominante, o cinema poderia exprimir a visão de mundo do cineasta com mais liberdade e domínio sobre as possibilidades do fazer cinematográfico. Alternativas que incluíam um modelo assertivo de intervenção do autor no mundo da representação, ou, ao contrário, um ponto de vista discreto e por vezes ambíguo, que oculta o caráter de construção do filme e parece deixar os personagens, as coisas e os lugares, assim como o próprio cinema falar por si.

No documentário, essas tendências se materializaram, principalmente, entre o modelo direto norte-americano³⁷ e do cinema verdade francês, a partir dos anos

³⁷ Caixeta de Queiroz (2010) observa que o cinema direto reúne outras vertentes como o “free-cinema” inglês (1956-1960); “candid-eye”, anglófono canadense do National Film Board (NFB); “cinéma-spontané” e “cinéma vécu”, francófonos canadenses (NFB); “living camera”, ligado a

1960. No primeiro, a *mise-en-scène* será marcada por uma tentativa de ocultamento da equipe de filmagem em nome de um registro que minimiza a intervenção no mundo vivido. A câmera deve observar a realidade à sua frente, mantendo o documentarista em recuo diante do acontecimento. Com o documentarista em recuo, a tomada estaria a serviço de uma descrição do mundo, mantendo uma suposta “invisibilidade” da câmera e dos processos de construção do filme.

Segundo Caixeta de Queiroz (2010), tais características do modelo direto norte-americano não o isentam do seu caráter de construção, uma vez que as tomadas são organizadas espaçotemporalmente no processo de montagem. O autor observa, por exemplo, que os filmes de Frederik Wiseman, que documentam as instituições americanas (entre elas o hospital, a escola, o zoológico etc), são prova “de um cinema que, sem ter que revelar na montagem a câmera e quem está por trás dela, se aproxima das pessoas filmadas, trava com elas um diálogo, que, evidentemente, é cortado, construído no momento da edição” (p.241).

No modelo francês, assume-se que a presença da câmera pressupõe a intervenção no mundo vivido e o realizador apresenta o controle parcial da *mise-en-scène*, agindo por trás e diante da câmera. A ação do documentarista é determinante para a realização da tomada, transparecendo sua intenção para o espectador e em relação com o sujeito filmado. O cinema verdade expõe a intervenção do documentarista sobre o mundo vivido, na medida em que se abre para a construção da tomada como método eficaz para defender um ponto de vista, seja pelo uso da encenação seja como sujeito que faz precipitar a ação. Muitas vezes, o documentarista se apresenta na imagem e age para tornar a narrativa possível. A entrevista, por exemplo, torna-se uma espécie de conversação com o sujeito filmado, como bem demonstraram Eduardo Coutinho e Jean Rouch, muitas vezes protagonistas de seus próprios filmes.

De todo modo, os dois modelos assemelham-se na ideia de que a *mise-en-scène* do documentário abriga a inscrição do real por meio da duração do plano quando em contato com as vidas dos sujeitos filmados. Valoriza-se o plano-sequência e o plano longo como estratégias de contato com o mundo. As duas vertentes abrem novas possibilidades para a *mise-en-scène*, na medida em que permitem ao documentarista o registro do fluir da vida com seus tempos mortos,

jornalistas do Drew Associates (1959-1960); “cinema do comportamento”, de Richard Leacock e Pennebaker e o próprio “cinema verdade”, de Jean Rouch e Edgar Morin.

suas pausas de modo observacional ou participativo diante da cena. Caixeta de Queiroz (2010) chama a atenção ainda para algo que ele e César Guimarães, na esteira de Comolli, consideram a “marca” do documentário: os filmes “são submetidos ao risco do real e se constroem a partir de um acolhimento no filme da *mise-en-scène* das pessoas filmadas” (p.242).

Uma linha de investigação que nos conduz pela história da *mise-en-scène* documentária pensa a relação das pessoas comuns com as imagens, em crescente exposição dos sujeitos filmados. Se, por um lado, nota-se certa saturação e padronização dos modos de colocar o *outro* em cena, por outro lado, há maneiras dissonantes nas quais a vida se mostra “mais poderosa do que a simples satisfação dos prazeres e dos desejos”, como afirma Comolli (2008, p.15). Há no fazer documentário atual uma diversidade de poéticas e estilísticas que procuram escapar dos modelos estabelecidos, ocupando novas arenas políticas, como é o próprio espaço do cotidiano das vidas ordinárias. Pôr em cena o sujeito filmado constitui-se, assim, em heterogeneidade com atenção aos modos criativos de invenção de mundos, de desestabilizar o estandardizado e de colocar as vidas em relação.

Um viés da construção documentária que destacamos é marcado fortemente pela relação que se estabelece entre quem filma e quem é filmado no presente desse encontro. O filme não é o que se vai fazer, mas o que está em curso, no momento em que a relação se constrói, aberta à imprevisibilidade do que pode acontecer no encontro. Como argumenta Comolli (2008), ser filmado pressupõe o desejo do *outro* de expor-se ao cineasta. Assim, atuar como si próprio é um ponto a se destacar na *mise-en-scène* documentária que nos interessa mais de perto.

Nesse sentido, todos se colocam em cena e produzem sua própria *mise-en-scène*. As pessoas filmadas têm consciência da presença do cineasta com a sua câmera. Elas se fazem presentes e sabem que a observação do cineasta não se dissimula, não se esconde. Ao aceitarem ser filmadas, elas testemunham também a intervenção do cineasta. Assim, diante da câmera, o sujeito filmado representa a si próprio, faz sua *auto-mise-en-scène*, que se constitui na relação estabelecida na filmagem entre o cineasta, a câmera e naquilo que o sujeito mostra de si mesmo no espaço e no tempo da encenação. Herdeiro da antropologia (FRANCE, 1998), o conceito de *auto-mise-en-scène* expressa a maneira como nos mostramos mais enfaticamente ou de forma dissimulada diante da câmera que nos observa pelos

atos e as coisas que nos envolvem durante as atividades corporais, materiais e rituais do cotidiano.

Segundo France, a imagem evidencia, de forma destacada, a presença e a atividade do corpo composta de gestos e posturas que não se prendem ao tempo do que é filmável. Desse modo, filmar a atividade corporal envolve sempre um cuidado com a duração do plano e a delimitação do quadro em relação àquilo que pode ser destacado no enquadramento. France (1998, p.34) nos diz das atividades em que o corpo é instrumentalizado, como “a mão que tece a cesta, a lavadeira que ensaboia a roupa”, exemplos em que o destaque em quadro pode limitar o enquadramento à “única parte do corpo em contato com a matéria”, deixando gestos e posturas fora do campo visual da câmera. France afirma que não se pode concluir por isso que toda a atividade do corpo esteja ausente da imagem, pois “mantido fora de campo, o gesto do agente transparece nessas manifestações indiretas que são o ritmo da percussão da ferramenta, a amplitude de seu deslocamento, seu ângulo de ataque, o tempo de sua utilização” (p.34).

France lembra, ainda, da dimensão sonora presente na *mise-en-scène* daqueles que são filmados – a partir da consolidação dos equipamentos sincrônicos de captação de imagens e sons –, que inclui produtos como gritos, risos, choros, cantos e a palavra, esta como expressão verbal de emoções, sentimentos, crenças e opiniões.

Podemos pensar, então, que a palavra se faz presente quando a dimensão documentária se coloca à escuta do *outro*. Seja através da entrevista ou da observação pelo viés do cinema direto, o filme apreende a fala e a performance no momento da filmagem. O *outro* se coloca em cena a partir dessa apropriação, tendo a própria língua como meio de expressão do seu pensamento. Não queremos, com isso, dizer que a apreensão do verbal pelo sujeito filmado daria a ele o controle da voz no documentário, assunto para outro debate. Apenas que o verbal pode ser a materialização da palavra no filme e uma forma usual de o espectador conhecer aspectos do mundo do *outro* que nos é dado a perceber por imagens e sons.

Nesse mesmo sentido, podemos pensar na presença do corpo para exprimir o verbal, mas também possibilitar à câmera a captura dos gestos “nos quais pode-se ler a marca permanente da cultura, forma especificamente humana do social”, como observa France (1998, p.31). Será preciso, então, que o cineasta tome a duração do plano como procedimento de *mise-en-scène* para que consiga pôr em cena as

relações entre gesto e postura do sujeito filmado. A câmera serve, assim, para um efeito de descrição que possibilitará ao espectador o envolvimento mais íntimo com a imagem, uma vez que esta pode “a qualquer momento revelar o inesperado pela expressão espontânea das emoções e dos sentimentos, assim como todas as formas de interpretação nas pessoas filmadas” (p.15).

O gesto faz parte de um ritual do próprio cotidiano das pessoas no contato com outras vidas, nas relações interpessoais, na manipulação de objetos e coisas que se revelam ao espectador pela direção do olhar e pela ação corporal das personagens ou mesmo no corpo em repouso. Nessa relação corporal, material e ritual presentes na *mise-en-scène* das pessoas filmadas, o olhar da câmera revela em destaque uma delas de cada vez, ao delimitar o conteúdo do enquadramento. Todo gesto é um rito que, por sua vez, é uma forma de sociabilidade que corresponde a um sistema de valores. Ao destacar um desses aspectos na imagem, o mesmo movimento ocultará os demais – um processo de “esfumamento”, diz a autora – “sem, no entanto, evacuá-los da imagem” (FRANCE, 2008, p.42).

Isto considerado, pode-se pensar que toda escolha do que pôr em cena realiza simultaneamente um processo de exclusão, separação, de negação da ambiência real, como define Dubois (1999). O fora de campo se liga ao que é visível por proximidade. No caso do cinema, o fora de campo pertence ao plano diegético e pode, a qualquer instante, tornar-se interior ao quadro, por vínculos sonoros, narrativos ou mesmo visuais, através de um movimento de câmera. Uma ausência que supõe a presença, num jogo dialético que se opõe e se completa ao mesmo tempo. O campo e o extracampo pressupõem aquilo que é dado a ver, noção que extrapola o que é puramente visual.

Em outro nível, essa visibilidade está presente também na *mise-en-scène* compartilhada entre quem filma e quem é filmado. O cineasta enquadra pelo olhar da câmera, mas é também tocado pelo olhar do sujeito filmado, pois a câmera também é visível para quem ela filma. No momento desse encontro, os dois têm consciência do envio e retorno do olhar de um para outro e vice-versa. Aí se constrói a *auto-mise-en-scène* do sujeito filmado. Ele vai ao encontro do filme, levando para a sua representação a trama de gestos, os reflexos adquiridos, a assimilação de posturas, “a ponto de se tornarem inconscientes” (COMOLLI, 2008, p.84).

Dessa forma, o filme mostra “o mundo como olhar”, nas palavras de Comolli (2008, p.82), mas também inclui o espectador que se vê como aquele que olha o

mundo. Quem é filmado faz parte do mundo e se torna objeto do olhar do *outro*, através da intervenção da câmera. Por outro lado, ao se expor, o sujeito filmado tem consciência da sua condição de visibilidade. Mas o sujeito que interpreta a sua própria singularidade não apaga as diferenças entre ele e quem realiza o filme.

Como identificou Fernão Ramos (2008), um dos problemas do documentário brasileiro é a “má consciência” do realizador, ao permanecer numa posição de superioridade e diferença na relação com aquele que ele filma. Segundo Guimarães, “tal dificuldade só pode ser enfrentada se a relação entre quem filma e quem é filmado alcançar, simultaneamente, um processo de subjetivação e um ato de individuação” (GUIMARÃES, 2010, p.185)

Nesse aspecto, podemos introduzir a dimensão reflexiva do documentário. Ao ser filmado, o sujeito opera um duplo movimento: o da individuação e o da subjetivação. Na individuação, o sujeito se torna personagem do filme que solicita uma postura diante da câmera. A individuação pressupõe um sentido de autorrealização, algo que guia os nossos desejos. Ela é resultado da interação do indivíduo com o coletivo, tendo como horizonte inúmeras elaborações simbólicas que aproximam o indivíduo da pessoa que realmente é. Desse modo, a individuação tem a ver com a nossa autoexpressão. Ao lado da individuação, o sujeito opera a subjetivação, ou seja, ao mesmo tempo em que se oferece à câmera, aquele que é filmado passa a ser objeto do olhar – de quem filma e do espectador.

Se a individuação e a subjetivação estão presentes na *auto-mise-en-scène*, é possível pensá-la como caminho viável para uma reflexão sobre as novas configurações abertas ao documentário, a partir dos filmes indígenas. Portanto, quais implicações se colocam ao documentário contemporâneo, quando o indígena deixa de ser aquele de quem se fala para passar a falar de si mesmo?

Parece-nos que há um deslocamento no conceito de *mise-en-scène*, quando o cinema torna-se uma prática incorporada ao cotidiano das aldeias indígenas. Assim, o conceito envolveria menos o aspecto de manejo de técnicas concebidas pelo cinema para o uso de seus realizadores, realçando mais a noção de construção coletiva, na qual a figura do diretor deixa de ser concebida como o foi historicamente. Nesse sentido, o sujeito que filma não é isoladamente o condutor do processo da *mise-en-scène*, o que sugere uma inflexão da soberania de suas escolhas. Desse modo, a experiência da *auto-mise-en-scène* indígena constitui-se num importante campo de investigação marcada, ainda mais enfaticamente, pela

presença relacional entre os sujeitos envolvidos na tomada, dando visibilidade a outro saber que os levaria da cultura oral para o audiovisual. Isso implica analisarmos de perto como os indígenas se valem do cinema para performar e citar reflexivamente sua própria cultura (Manuela Carneiro da Cunha). Mas também como, ao fazê-lo, participam de relações interétnicas, por meio das quais pensam e endereçam questões ao imaginário metropolitano, a partir de sua *mise-en-scène* cultural particular. A materialização deste endereçamento no âmbito específico dos filmes é o que compreendemos como uma “*mise-en-scène* reversa”, em conceito inspirado em Roy Wagner.

2.2 A *mise-en-scène* reversa

Consideremos, inicialmente, que a produção cinematográfica desenvolvida por coletivos indígenas de várias etnias no Brasil expressam distintos pontos de vista (que instauram mundos e pragmáticas distintos) postos em relação àqueles construídos historicamente pelas culturas metropolitanas (que não devem, por sua vez, ser tomadas em bloco, dada sua heterogeneidade). Em sua ampla dimensão, as diferenças culturais entre indígenas e não indígenas devem ser tomadas em sua singularidade: em nosso caso, ainda que seja necessário esse exercício de aproximação a Antropologia, procuramos não nos distanciar em demasia dos filmes, para, a partir deles, fazer emergir questões que possam ser endereçadas, quem sabe, à própria teoria do cinema. Se convocamos aqui alguns autores centrais da Antropologia contemporânea será para nos ajudar a pensar a *reversibilidade* presente na *mise-en-scène* dos filmes abordados neste trabalho.

Essa proximidade de saberes já aparecia na obra de Jean Rouch, primeiramente, por fazer de seus filmes lugar de uma antropologia compartilhada, como nos lembra Sztutman (2009). Além de documentar e registrar fenômenos socioculturais, principalmente, no oeste da África, Rouch deu a seus filmes uma dimensão dialógica ao incorporar a opinião e comentários dos sujeitos filmados que assistiam às imagens e participavam do produto final.

Esse compartilhamento potencializado pelo uso da imagem junto daqueles que filmava revelou o caráter epistemológico, estético e ético do trabalho de Rouch, segundo Sztutman, ao permitir a revisão da oposição clássica na Antropologia entre sujeito e objeto do conhecimento – o que podemos estender também ao cinema,

marcadamente, por conta da relação hierárquica entre sujeito que filma e sujeito filmado.

Em sua reflexão, Sztutman destaca ainda que a obra rouchiana caracteriza-se, em alguns casos, pela noção de “antropologia reversa” nos termos de Roy Wagner, “uma antropologia da antropologia feita pelos nativos”, imaginando que “certas reflexões lançadas pelos nativos possam ser tratadas como se fossem antropologia” (SZTUTMAN, 2009, p. 112). A conhecida formulação de Roy Wagner em torno da “antropologia reversa” perpassa uma reflexão feita pelos povos estudados, na qual “nós mesmos” – ocidentais, modernos, euro-americanos, brancos etc –, geralmente sujeitos do conhecimento, nos reconhecemos também como seus objetos, já que aqueles que costumamos tomar como objetos serão também sujeitos. Trata-se sempre, portanto, de se ressaltar a dimensão relacional da produção de conhecimento e de “realidade”.

A ideia de antropologia reversa exige que imaginemos o seguinte: se “nós” refletimos sobre “eles”, se criamos conceitos para interpretar a realidade “deles”, “eles” também refletem sobre “nós”, também criam conceitos para interpretar a nossa realidade. No entanto, “nós” criamos uma disciplina especializada para fazer esse trabalho – a antropologia como ensinada na universidade – enquanto “eles” não separam essa reflexão de suas próprias vidas. (SZTUTMAN, 2009, p.112)

Sztutman toma como exemplos de reversibilidade os filmes *Os Mestres Loucos* (1954) e *Petit à petit* (1970). No primeiro, Rouch registra um ritual de possessão dos deuses *Hauka* por trabalhadores nigerianos da cidade de Accra em uma cerimônia anual. No filme, os possuídos realizam um ato de *mimese* ao imitarem os colonizadores para, dessa representação, obterem a força de seus opressores. A dominação europeia é personificada em figuras como o policial, o administrador, o doutor, o general, o condutor de locomotiva – personagens que nos são apresentados pela narração em *off* do próprio Rouch e cuja associação com os colonizadores fica evidente na sequência em que vemos o desfile dos oficiais britânicos e a maneira como os participantes do ritual reelaboram tal prática na cerimônia. Para Sztutman (2009, p.117), a reversibilidade presente no filme está na reflexão que os praticantes do ritual fazem sobre o *outro* e na capacidade de criar “um simbolismo próprio que resulta em resistência a um só tempo política e cognitiva, uma espécie de descolonização do imaginário”.

No segundo filme, uma “etnoficção” rouchiana, dois amigos africanos – Damouré e Lam – seguem para Paris, de onde enviam cartões postais aos companheiros do Níger. Por meio de seus escritos e da conversa com os franceses somos informados de suas impressões sobre a cidade de Paris e seus moradores, como se fossem “notas etnográficas de um caderno de campo” (SZTUTMAN, 2009, p.120). Entre as várias situações vivenciadas na metrópole, os amigos mostram-se surpresos ao observarem em um mercado que os frangos não são degolados como em sua terra natal. Em outra experiência, procuram o contato com as mulheres francesas e estranham o beijo de um casal no meio da rua. Em outros momentos, os dois amigos saem às ruas de Paris ironizando a postura do antropólogo, realizando medições antropométricas do crânio dos parisienses.

As situações encenadas por Rouch em *Petit à petit* permitem-nos observar a reversibilidade por meio da ironia: “a caricatura é o modo que Damouré, e depois Lam, encontram para exprimir as suas impressões sobre aquele mundo distante e ao mesmo tempo modelar para eles” (SZTUTMAN, 2009, p.121).

Poderíamos nos perguntar sobre o que esses exemplos da obra de Rouch nos ensinam em relação ao encontro dos que são filmados com aquele que filma. Nesse caso, parece haver em Rouch um desejo de inversão.

De fazer os nativos se tornarem antropólogos, os antropólogos se tornarem nativos. De fazer um africano etnógrafo de Paris, e de fazer um parisiense objeto de estudo de um antropólogo. De fazer dos personagens autores do filme. De fazer da autoria um agenciamento múltiplo. A antropologia reversa, que se espelha em Rouch num cinema reverso – quando o filme é feito pelos filmados que se refazem no filme –, é também uma espécie de descolonização do imaginário. (SZTUTMAN, 2009, p.124)

Inspirados nessa leitura da obra de Rouch, podemos, então, questionar como os filmes indígenas – em particular os Mbyá-Guarani – se apropriam do repertório e do dispositivo do cinema para criar *mise-en-scènes* em que não apenas expõem e reinventam traços específicos de sua cultura, mas também se colocam em relação com o repertório cultural metropolitano, repensando-o, reinventando-o, criticando-o, confrontando-o?

Isso nos leva a dialogar também com a obra de Roy Wagner (2010) e ao que ele chama de *estilos de invenção da cultura*, pois a invenção não se restringe às sociedades ocidentais. Em sua noção de antropologia reversa, Wagner parte do pressuposto de que todo ser humano inventa cultura – “o homem inventa suas

próprias realidades” (WAGNER, 2010, p.9). Para nomear o estudo do fenômeno humano – mente, corpo, origem, instrumentos e costumes – a Antropologia tomou e difundiu o uso da palavra “cultura”, empregada amplamente quando se refere ao “fenômeno do homem” ou particularizando como “uma cultura”, quando se trata de abordagem específica sobre determinado grupo situado histórica e geograficamente.

Para Wagner importa o emprego da palavra “cultura” como “as variedades específicas do fenômeno humano” (p.28). Desse modo, o autor entende que, por estudar aspectos amplos e específicos relacionados à cultura – singularidades e diferenças – “o antropólogo é obrigado a incluir a si mesmo e seu próprio modo de vida” (p.28) em sua investigação, ou seja, investigar a si mesmo, o que pressupõe usar sua própria cultura para estudar outras e para estudar a cultura em geral. Segundo o autor, o fato de tomarmos nossa própria noção de cultura como referência deve levar o investigador a relativizar seus objetivos e pontos de vista e, ao mesmo tempo, renunciar a uma pretensão “objetivista absoluta”, ou seja, de tomar os nossos pressupostos culturais mais básicos como certos sem que os percebamos. A esse respeito afirma Wagner (2010, p.28).

A objetividade relativa pode ser alcançada descobrindo quais são essas tendências, as maneiras pelas quais nossa cultura nos permite compreender uma outra e as limitações que isso impõe a tal compreensão. A objetividade “absoluta” exigiria que o antropólogo não tivesse nenhum viés e portanto nenhuma cultura.

Desse modo, Wagner entende que a ideia de cultura coloca pesquisador e pesquisado em mesmo nível, cada qual pertencendo a uma cultura. Como cada cultura, especificamente, pode ser entendida como manifestação de um fenômeno humano, sem que exista um método infalível para classificar e ordenar culturas diferentes, “presumimos que cada cultura, como tal, é equivalente a qualquer outra” (p.29). Pressuposição que o autor denomina de “relatividade cultural”.

Essas duas implicações da ideia de cultura – o pertencimento a uma cultura (objetividade relativa) e a suposição de que todas as culturas se equivalem (relatividade cultural) – permitem um enunciado geral para o estudo da cultura, segundo o autor (2010, p.29).

Como sugere a repetição da raiz “relativo”, a compreensão de uma outra cultura envolve a relação entre duas variedades do fenômeno humano; ela visa a criação de uma relação intelectual entre elas, uma compreensão que inclua ambas. A ideia de “relação” é importante aqui, pois é mais apropriada à conciliação de duas entidades ou pontos de vista equivalentes do que

noções como “análise” ou “exame”, com suas pretensões de objetividade absoluta.

Desse modo, destacamos a importância da dimensão relacional da cultura. Para que o pesquisador possa apreender algo da cultura do *outro*, ele precisa experimentar os costumes desse *outro*, segundo Wagner. Essa experiência se dá através do universo cultural inerente ao próprio pesquisador, que a partir de seu próprio conhecimento comunica sua compreensão do *outro* aos membros de sua cultura. Assim, o seu relato só faz sentido se comunicado nos termos da sua cultura.

Para Wagner, essa experiência da cultura do *outro* pode se dar em vários níveis, de modo que o pesquisador encontre as evidências, profundidade e abrangência do entendimento da cultura estudada. Nesse sentido, a atividade do pesquisador é também um trabalho de mediação entre culturas, uma vez que o universo que ele estuda é tão singular quanto a sua própria cultura. Assim:

Para que o pesquisador possa enfrentar o trabalho de criar uma relação entre tais entidades, não há outra maneira senão *conhecer* ambas simultaneamente, apreender o caráter relativo de sua cultura mediante a formulação concreta de outra. Assim é que gradualmente, no curso do trabalho de campo, ele próprio se torna o elo entre culturas por força de sua vivência em ambas; e é esse “conhecimento” e essa competência que ele mobiliza ao descrever e explicar a cultura estudada. (WAGNER, 2010,p.30)

A palavra “cultura”, nesse sentido, sublinha um caráter de “igualdade invisível” entre observador e observado ou, nas palavras de Wagner (p.30), “entre o conhecedor (que vem a conhecer a si próprio) e o conhecido (que constitui uma comunidade de conhecedores)”. É dessa relação que se dá, segundo o autor, a invenção da cultura. Ela nasce da observação e do aprendizado da cultura do *outro*, da própria experiência do pesquisador sobre aquilo que ele acredita estar estudando. Desse modo, ao vivenciar a cultura do *outro*, o próprio pesquisador pode passar por transformações pessoais – mudança de personalidade – na medida em que aquilo que ele apreende do modo de vida do *outro* pode levá-lo a tomar consciência de sua própria cultura. Antes disso, diria Wagner, o pesquisador não tinha cultura, pois tomava os seus próprios costumes como algo dado, de modo que eram invisíveis para ele. Mas, ao conhecer os costumes do *outro*, ele passa a visualizar sua própria cultura, gerando seu autoconhecimento. Nas palavras de Wagner (2010, p.31)

É apenas mediante uma “invenção” dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por

meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna “visível”. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura.

Segundo Wagner, aquilo que o pesquisador inventa sobre a cultura do *outro* remete ao seu próprio entendimento das noções de sua cultura transformadas por sua experiência na situação vivenciada em campo. É nesse sentido que compreendemos a afirmação de Wagner de que nós inventamos nossa cultura no mesmo gesto de inventar a cultura do *outro*. E inventamos a cultura do *outro* no mesmo gesto de inventar a nossa própria cultura. Dessa maneira, ao estabelecer uma relação entre uma noção e outra de cultura, o pensamento wagneriano remete tanto a um caráter de mediação como de criatividade.

No entanto, a relação entre culturas é pensada em nível de igualdade entre uma e outra, o que pressupõe um pensamento em mão dupla, ou seja, aquele que pensamos também nos pensa, dando sentido à nossa experiência entre eles. Wagner toma como exemplo a sua própria experiência entre os Daribi da Nova Guiné, que também observavam os costumes do pesquisador entre eles – o fato de não ter esposa, mas um cozinheiro, por exemplo. Havia, assim, entre o grupo estudado um sentimento reverso de criar sentido também à presença do pesquisador entre eles, isto é, no modo como se relacionavam com a alteridade. Nesses termos, observador e observado constroem sentido entre ambas as partes, mutuamente, por meio de um processo ao mesmo tempo inventivo e objetivante.

Em outro aspecto mais abrangente da relação entre os povos melanésios e as colônias ocidentais do século XIX, Wagner observa a possibilidade de uma reprodução pelos nativos de valores ocidentais, o que ele denomina de “literalizar metáforas da civilização ocidental do ponto de vista das sociedades tribais” (WAGNER, 2010, p.67). O autor tece uma analogia entre o pensamento melanésio do *cargo cults* – o culto das mercadorias europeias como objetos sagrados – como sendo reversa a ideia de cultura. Para Wagner (2010, p.68),

Se chamamos esses fenômenos de “cultos da carga”, então a antropologia talvez devesse ser chamada de “culto da cultura”, pois o “kago” melanésio é bem a contrapartida interpretativa da nossa palavra “cultura”. Essas palavras são em certa medida “imagens espelhadas”, no sentido de que olhamos para a carga dos nativos, suas técnicas e artefatos, e a chamamos de “cultura”, ao passo que eles olham para a nossa cultura e a chamam de “carga”.

Dessa forma, o que o autor denominou como “antropologia reversa” leva em consideração o pensamento nativo na relação com o ponto de vista. Nesse sentido, Wagner reivindica uma aproximação do trabalho do antropólogo com a forma como a cultura do *outro* inventa-se a si mesma.

Se a “cultura” se torna paradoxal e desafiante quando aplicada aos significados de sociedades tribais, podemos especular se uma “antropologia reversa” é possível, literalizando as metáforas da civilização industrial moderna do ponto de vista das sociedades tribais. Certamente não temos o direito de esperar por um esforço teórico análogo, pois a preocupação ideológica desses povos não lhes impõe nenhuma obrigação de se especializar dessa maneira, ou de propor filosofias para a sala de conferências. Em outras palavras, nossa “antropologia reversa” não terá nada a ver com a “cultura”, com a produção pela produção, embora possa ter muito a ver com a qualidade de vida. E, se os seres humanos são geralmente tão inventivos quanto viemos supondo aqui, seria muito surpreendente se tal “antropologia reversa” já não existisse. (WAGNER, 2010, p.67)

O conceito de uma antropologia reversa perpassa, assim, tanto a superação da dicotomia “nós/eles” como propõe a possibilidade de que o *outro* também possa fazer sua antropologia nos seus próprios termos. Nessa perspectiva, a contribuição da antropologia reversa aos estudos etnográficos se encontra em tomar os procedimentos de observador e observado como equivalentes, de modo a considerar o ponto de vista de um e de outro como passíveis de reversibilidade. Assim, no estudo entre culturas há estilos de invenção diferentes que devem possuir tratamentos equalizados.

Se nossa cultura é criativa, então, as “culturas” que estudamos, assim como outros casos desse fenômeno, também têm de sê-lo. Pois toda vez que fazemos com que outros se tornem parte de uma “realidade” que inventamos sozinhos, negando-lhes sua criatividade ao usurpar seu direito de criar, usamos essas pessoas e seu modo de vida e as tornamos subservientes a nós. (WAGNER, 2010, p.46)

Nesse sentido, podemos nos aproximar das ideias de Viveiros de Castro (2002) que também reflete e insiste na pertinência de um pensamento nativo, a partir do que os filmes indígenas nos sugerem sobre encontros interétnicos, encontros culturais e as formas de vida aí envolvidas.

O autor toma como ponto inicial a tradicional ideia antropológica de que o pesquisador é aquele que tem a capacidade de discorrer sobre o discurso do nativo. Assim, o discurso do observador estabelece uma relação de conhecimento com o discurso do observado, que é também uma relação social estabelecida como efeito

do contato entre ambos - o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece”(VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.113). Nesse sentido, há uma diferença no efeito de conhecimento do discurso do antropólogo, pois a relação de sentido do seu discurso não é o mesmo do discurso do nativo. Entende-se, assim, que aquilo que faz do nativo ser um nativo é a relação natural como lida com sua cultura, de forma inconsciente e espontânea, ou seja, não reflexiva e que constitui sua essência. Ao passo que o antropólogo exprime sua cultura “culturalmente”, pois seu discurso é consciente, condicional e reflexivo. Nas palavras de Viveiros de Castro (2002, p.114), essa é a regra do jogo que submete a cultura do nativo à cultura do antropólogo.

Sua cultura se acha contida, nas duas acepções da palavra, na relação de sentido que seu discurso estabelece com o discurso do nativo. Já o discurso do nativo, este está contido univocamente, encerrado em sua própria cultura. O antropólogo usa necessariamente sua cultura; o nativo é suficientemente usado pela sua.

Dessa maneira, o conhecimento do antropólogo sobre outra cultura é mediado sempre por sua própria cultura. Ou seja, se existe uma igualdade entre um sujeito e outro – observador e observado –, ela se dá pela condição cultural comum de ambos. Mas essa relação se diferencia no plano do conhecimento, pois o discurso do antropólogo não está no mesmo plano do discurso do nativo. O antropólogo detém o sentido do discurso do nativo, pois, como pesquisador, é “ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.115).

Para que possa reiterar a ideia de um pensamento nativo, Viveiros de Castro propõe a recusa desse “jogo discursivo com regras desiguais”, em que o discurso do antropólogo teria vantagens sobre o discurso nativo. Pelo contrário, sua proposta passa, em primeiro lugar, por reconhecer o nativo como “sujeito *outro*” que, como tal, certamente pensa, sem, no entanto, pensar a mesma coisa que o antropólogo. Este, “associa o nativo a si mesmo, pensando que seu objeto faz as mesmas associações que ele – isto é, que o nativo pensa como ele” (2002, p.119). A diferença, segundo o autor, está em imaginarmos nessa relação o seguinte: “o que pensa (ou faz) o nativo e o que o antropólogo pensa (e faz com o que) o nativo pensa” (p.119). Pela abordagem do autor, admitir o nativo como um outro sujeito de conhecimento é admitir a possibilidade de que haja ponto de vista, levando em consideração que o conceito de ponto de vista para o nativo expresse outros mundos possíveis.

Nesses termos, segundo Viveiros de Castro, instaura-se um confronto de pensamentos que pode gerar equívocos de ambas as partes. Para o autor, “o confronto deve poder produzir a mútua implicação, a comum alteração dos discursos em jogo, pois não se trata de chegar ao consenso, mas ao conceito” (2002, p.119).

Para Viveiros de Castro, o problema a resolver está na pretensão ao conhecimento implícito no discurso do antropólogo. Para o autor, trata-se de um problema epistemológico, isto é, político.

Ele diz respeito à questão propriamente transcendental da legitimidade atribuída aos discursos que entram em relação de conhecimento, e, em particular, às relações de ordem que se decide estatuir entre esses discursos, que certamente não são inatas, como tampouco o são seus pólos de enunciação. Ninguém nasce antropólogo, e menos ainda, por curioso que pareça, nativo.

O que Viveiros de Castro propõe, então, é uma equivalência epistemológica entre o modo de pensar nativo e do antropólogo, “bem como a condição mutuamente constituinte desses discursos, que só acendem como tais à existência ao entrarem em relação de conhecimento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.125). Assim, a preocupação do autor, ao estudar as culturas amazônicas, é com o conceito de ponto de vista para o nativo: “qual o ponto de vista nativo sobre o ponto de vista”, indaga o autor (2002, p.122). Dada a heterogeneidade entre a noção de ponto de vista do antropólogo e do nativo, Viveiros de Castro diz que sua experiência etnográfica com os povos amazônicos levou-o a uma experiência de pensamento, no sentido de uma entrada no outro pensamento. Isso implica em experimentar a imaginação do *outro* e, a partir daí, “tomar as ideias indígenas como conceitos” (p.123) e o mundo possível que esses conceitos projetam. Nesse sentido, levar em consideração o pensamento nativo como relevante implica conceber os conceitos que eles se dão e as descrições que eles produzem, como muito diferentes dos nossos, “e, portanto, que o mundo descrito por esses conceitos é muito diverso do nosso” (p.124). No entanto, não se pode perder de vista a relação entre culturas aí implicada, ou seja, para Viveiros de Castro, a proposta do trabalho do antropólogo não é “explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar” o pensamento do *outro*, mas de “verificar os efeitos que ele pode produzir” no nosso pensamento.

Entendemos que os filmes produzidos por coletivos indígenas parecem reverberar esse pressuposto, uma vez que historicamente os índios foram objetos

da criação de um olhar exterior à sua realidade (por meio de uma visada etnográfica). A articulação entre ponto de vista e *mise-en-scène* nos oferece a possibilidade de pensar as implicações do pensamento indígena para o cinema, o que também nos coloca em diálogo com a obra de Roy Wagner naquilo que ele denomina de estilos de invenção da cultura.

Desse modo, ao nos voltarmos para a análise da construção da *mise-en-scène* dos filmes, propomos a presença da reversibilidade em dois sentidos: primeiro, pelo fato de que, por meio dos filmes, os índios endereçam um olhar e um pensamento sobre o modo de vida metropolitano. Assim, eles pensam a sua cultura no mesmo gesto em que pensam a cultura do homem branco. Em segundo lugar, é o próprio cinema que será visado na medida em que a prática cinematográfica dos coletivos se apropria e produz deslocamentos no próprio fazer cinematográfico tal como construído no ocidente. A reversibilidade se manifesta na *mise-en-scène* – como lugar do pensamento em ação, em performance, vinculado às experiências singulares presentes nos filmes.

Assim, destacamos os seguintes aspectos presentes nessa *mise-en-scène*:

1. Uma característica dos filmes do coletivo Mbyá-Guarani é a produção de uma “comunidade” por meio do cinema, na qual aquele que filma negocia constantemente com os sujeitos filmados de sua aldeia a composição da *mise-en-scène*. Muitas vezes, a negociação está expressa na própria cena como um elemento da conversação, revelando a produção do filme como resultado de um processo dialógico e compartilhado. O sujeito que filma, tradicionalmente habitante do antecampo, adentra a cena expondo sua relação com a comunidade. Essa é uma relação que permanece para além do filme, o que instaura entre o campo e o antecampo uma relação de homogeneidade. Como resultado de um processo compartilhado, as imagens produzidas são projetadas para a comunidade que pode opinar sobre o material filmado. São produções com uma abertura ao diálogo, desde a concepção até o produto final, favorecendo a reflexão do grupo sobre a própria cultura. Por sua vez, o realizador precisa se colocar de fora da sua cultura para filmá-la, ou seja, ele faz parte da comunidade, mas precisa colocá-la em perspectiva para filmar.

2. Nessa *mise-en-scène*, a conversação, a performance, a perambulação dos personagens produzem um constante “cruzar” de fronteiras. Assim, por meio dos filmes, estabelece-se, muitas vezes, relações interétnicas e interespecíficas. A câmera, nesse sentido, se torna um dispositivo relacional, ela produz relações entre a vida na aldeia e o fora dela. Trata-se de uma relação entre mundos que a *mise-en-scène* abriga e que se inscreve circunstancialmente no filme.
3. Essa relação não se antecipa totalmente por meio do roteiro, mas também exige negociação que se expõe permanentemente em cena. O filme vai se fazendo à medida que ele se produz, aberto aos acontecimentos e situações do mundo vivido em que se encontram a equipe de filmagem e aqueles que são filmados.
4. Quando se volta para dentro da aldeia, a câmera participa de uma *mise-en-scène* vizinha, próxima, ainda que muitas vezes imersa em conflitos internos – revela traços da cultura, aspectos do cotidiano, dos rituais e mitos indígenas. Quando se volta para fora da aldeia, a câmera se torna um dispositivo crítico, que instaura dissensos e conflitos – evidencia os equívocos do contato entre mundos distintos.
5. A câmera é ao mesmo tempo observacional e participante. Ela conduz e é conduzida pelos personagens, seja fisicamente em suas andanças, seja discursivamente por meio dos cantos, das conversas e fabulações.
6. Ao abrigar as negociações e relações culturais, colocando-as em cena, a cultura é colocada entre "aspas", como a emprega Manuela Carneiro da Cunha (2009). Ou seja, ao tomar consciência da sua cultura por meio do cinema, os indígenas falam para si e para o *outro* – não índio – sobre a maneira como concebem a própria imagem de sua cultura. Esta é colocada em perspectiva, explicitada sua pragmática e seus processos de invenção (Roy Wagner). Esse "colocar em perspectiva" no caso dos filmes indígenas traz fortemente a marca daqueles que filmam (que imprimem no filme traços de sua cosmologia, de sua perspectiva e de suas práticas).
7. Aventamos a hipótese de que o próprio cinema se transforma ao receber essas marcas de pragmáticas particulares, na medida em que as categorias do campo, antecampo e extracampo nos permitem observar os entrelaçamentos entre o dentro e o fora da cultura, o dentro e o fora da

aldeia, o dentro e o fora do filme. Assim, o extracampo aparece como espaço que tensiona o campo por uma força que se insinua ao que está visível na imagem por suas dimensões mítica/cosmológica ou geopolítica – ligada a questões que envolvem o conflito de terra e o relacionamento com o homem branco. O antecampo aparece como espaço relacional que convoca a presença dos sujeitos filmados e é também convocado a estar em cena, constantemente.

Nesse sentido, a *mise-en-scène* reversa pressupõe o uso da câmera para produzir relações entre mundos distintos. Aquele que historicamente foi alvo do olhar estrangeiro passa, ele mesmo, a olhar para o seu mundo, através do cinema. Ao olhar para si, em muitos momentos o filme indígena vai expor também o mundo do branco, posto que são mundos que se avizinham e estão em permanente contato, como mostram os próprios filmes do VNA. Assim, ao falar de si para si e para o *outro* (o não índio) o cinema indígena inverte o ponto de vista, torna-se reverso e reflexivo.

Capítulo 3

O cinema do Coletivo Mbyá-Guarani



Mesmo recente, a filmografia³⁸ Mbyá-Guarani aponta para algumas características comuns que instauram um diálogo e um embate com certas concepções do senso comum sobre os modos de vida indígena, sua relação com a terra e a reivindicação de um reconhecimento no processo histórico da colonização sul-americana. Sua força encontra-se nesse olhar de dentro da sua cultura pensada em relação aos modos de vida fora da aldeia, às culturas urbanas e não indígenas. Diríamos que essa produção tem-se caracterizado por endereçamento centrífugo, isto é, os filmes Mbyá procuram falar de “dentro” para “fora” da sua cultura. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que elabora traços culturais próprios, esse cinema abre-se para a relação com o *outro*. Como aventamos, sua singularidade poderia, assim, vincular-se a uma ideia de reversibilidade nos termos propostos por Roy Wagner (2010). Se historicamente, em maior ou menor grau, o cinema abordou a cultura e a relação com indígenas do ponto de vista do branco, nesses filmes são os Mbyá que falam sobre o cotidiano das aldeias em contato com o mundo do *outro*, o não índio, pelo ponto de vista dos indígenas, reivindicando, em sua prática discursiva, o reconhecimento do pensamento e do modo de vida Guarani.

De início, digamos que o cinema Mbyá-Guarani é fortemente marcado pela conversação entre seus personagens. A palavra é sagrada para esse povo e por meio dela os filmes expressam muito do que nos é dado a ver e ouvir sobre si e sobre o *outro*. Pelas narrativas orais entramos em contato com a espiritualidade dos Guarani, enfaticamente exibida em *Bicicletas de Nhanderú*. Ali percebemos a pulsação poética das palavras ditas pelo *karaí* Solano, quando disserta sobre os deuses e expressa emoção ao dizer dos afetos de um líder espiritual. As palavras narram mitos indígenas que acompanham os personagens em seu cotidiano, nas conversas ao redor da fogueira ou em situações ritualísticas das aldeias e, por meio delas, revelam para o espectador traços de sua cosmologia.

A filmografia Mbyá é tomada ainda de uma profunda reflexividade, o que nos permitiria enquadrá-la naquilo que Manuela Carneiro da Cunha denomina como “cultura com aspas”: são filmes que põem em perspectiva as próprias práticas culturais, sempre em relação aos costumes e práticas das cidades. Seus

³⁸ A filmografia do coletivo Mbyá-Guarani com produção do VNA inclui os seguintes filmes: *Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008), *Bicicletas de Nhanderú* (2011), *Desterro Guarani* (2011), *Tava, a Casa de Pedra* (2012) e os curtas metragens *Nós e a Cidade* (2009) e *Mibyá Mirim* (2013).

personagens demonstram, assim, certa inquietude ao terem que conviver com a “imaginação limitada” do branco em relação ao entendimento que fazem de costumes e necessidades dos que vivem nas aldeias. Nesse sentido, os filmes revelam uma postura de não submissão do pensamento indígena aos conhecimentos hegemônicos, não se eximindo de estabelecer uma relação interétnica, negociada, que envolve conflitos, equívocos e transformação cultural.

Quanto aos aspectos formais desta cinematografia, o *corpus* de análise revela singularidades na relação estabelecida entre quem filma e quem é filmado. Como veremos, são filmes marcados pela exposição do antecampo que revela a contiguidade entre o espaço fílmico e extrafílmico, ou seja, entre os que filmam e os que estão em cena. Destacam-se as figuras de Ariel Ortega e de Patrícia Ferreira, realizadores Mbyá que se fazem personagens nos filmes. Se Ariel possui um papel provocador, incitando situações críticas, Patrícia exerce uma espécie de escuta, ela também, a sua maneira, inquietante. Ao expor o antecampo em cena, os filmes explicitam o próprio processo de produção e ainda o modo como a cultura se define, se inventa e se transforma.

Por último, mas não menos importante, estamos tomando os filmes como uma trilogia. Sabemos que seus autores não os tratam assim, mas, em seu conjunto, os filmes analisados compartilham aspectos que nos permitem situá-los nessa rubrica. Todos eles, de alguma maneira, assumem a câmera como dispositivo relacional: as relações com o dentro e o fora da aldeia ganham modulações e ênfases diferentes entre um filme e outro.

Respeitando-se a ordem cronológica de sua realização, o primeiro filme, *Duas aldeias, uma caminhada (Mokoi Tekoá Petei Jeguatá)*, foi produzido durante a primeira oficina do projeto *Vídeo nas Aldeias* com os Mbyá-Guarani do Rio Grande do Sul, iniciada no final de 2007. O segundo, *Bicicletas de Nhanderú*, tornou-se possível a partir de uma oficina do VNA na Aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no final de 2009. O terceiro filme analisado é *Tava – a casa de pedra*, realizado no segundo semestre de 2010. Desse trabalho resultou também o filme *Desterro Guarani* (2012), que – em perspectiva mais institucional – compartilha algumas imagens com *Tava*. Segundo Vincent Carelli (ARAÚJO, 2011), *Tava* guarda uma relevância simbólica extraordinária, já que envolve o reconhecimento do IPHAN em relação à versão Guarani sobre a história das Missões Jesuíticas na América do Sul.

3.1 *Duas aldeias, uma caminhada*: pensamento indígena e reflexividade

Duas aldeias, uma caminhada (coletivo Mbyá-Guarani, 2008) é um documentário produzido a partir do registro cotidiano de duas aldeias do Rio Grande do Sul: *Anhetenguá*, região da Lomba do Pinheiro, periferia de Porto Alegre, e *Koenju*, em São Miguel das Missões. O filme mostra que a vida nas aldeias é centrada na confecção de artesanato, em decorrência de um problema histórico: a perda do território em consequência do desenvolvimento econômico da região. Para sobreviver, os Mbyá tentam vender seus produtos em Porto Alegre e no centro histórico das ruínas de São Miguel das Missões, sendo o primeiro um centro metropolitano e o segundo, local de grande circulação de turistas. Em convívio com esse mundo exterior às aldeias, em contato intenso com o homem branco, o filme nos mostra como seus realizadores – que também se fazem personagens – passam a problematizar a própria condição dos Guarani.

Sem roteiro fechado, as situações filmadas surgem das próprias relações no interior das aldeias e no trânsito entre elas (ainda que muitas dessas situações tenham sido construídas para o filme). A experiência transforma o filme a cada nova caminhada e a cada ato de filmagem, ao mesmo tempo em que parece transformar também personagens e realizadores, ao tangenciar assuntos sensíveis aos Guarani, dizendo respeito ao seu modo de vida. O processo fílmico leva-os a um gesto reflexivo sobre a própria condição indígena por dramas enfrentados no passado que deixaram marcas no presente desse povo.

O espectador é, assim, convocado a compartilhar a cena por meio desse olhar cinematográfico que vem de dentro da aldeia para referir-se a si mesmo. Ao fazê-lo, contudo, diz respeito também à sua relação com o mundo exterior, que cerceia a vida do grupo há séculos, desde a chegada dos colonizadores. Ao exercitar esse olhar sobre a própria cultura daquele que filma – porém historicamente situado em relação ao *outro* – o filme faz de sua própria condição de produção um ato de despertar, como atestam as palavras finais de Ariel Ortega: para o realizador/personagem, o contato com o mundo do *outro*, com a sociedade que envolve os Mbyá, permitirá a ele refletir sobre seu próprio mundo. É possível, nesse sentido, uma aproximação à célebre formulação de Roy Wagner em torno de uma antropologia reversa, sobre a qual daremos ênfase nesta análise, na medida

em que a relação estabelecida com o *outro* move uma reflexão sobre si mesmo e também um pensamento sobre esse *outro*.



Fig. 79: a comunidade, observada pelo olhar “de dentro”, evidencia seus problemas em relação ao mundo dos brancos.

Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Para um ordenamento metodológico da análise, partiremos da relação expressa dos realizadores do coletivo Mbyá-Guarani com sua aldeia e seu grupo étnico. Assim, vamos, paulatinamente, adentrando o universo dos Guarani e observando como as vidas são mostradas no filme. Desse modo, atentamos aos aspectos do canto e da dança, elementos rituais que permitem entrever, precariamente, traços da cultura e da cosmologia dos Mbyá. Nessa perspectiva, o filme se organiza por uma “força centrípeta”, um olhar “para dentro” dos costumes do grupo. Mas esse olhar para dentro é logo atravessado pelas forças do fora, o que exige do filme um movimento centrífugo: ao pensar a própria cultura, o filme acompanha também as relações dessa cultura com seu entorno; percebe como os Guarani (e seu modo de vida) são imaginados pelos não-índios e devolvem reversamente, por sua vez, uma reflexão sobre o imaginário e o modo de vida metropolitano.

3.1.1 A dança e o canto em cena

Quando observamos que os filmes do coletivo Mbyá-Guarani traziam elementos musicais e de dança para a *mise-en-scène*, um problema apareceu para nossa análise. Como compreender os rituais quando os filmes não apresentam a preocupação de explicá-los?

Nos filmes do coletivo Mbyá-Guarani, os rituais não são tomados em sua plenitude temporal e espacial, nem são contextualizados de modo didático. Como espectadores comuns, sem experiência etnográfica, temos uma apreensão fragmentária, parcial e situada, de traços dos rituais que se distribuem nas cenas cotidianas do filme.

O que nos parece é que os atos ritualísticos são mostrados como uma entre outras atividades cotidianas das aldeias, importantes para a manutenção e renovação das práticas espirituais entre as diferentes gerações. Ao mesmo tempo, entendemos as práticas ritualísticas como sendo, em parte, organizadas pela *mise-en-scène* e pela montagem do filme. Ou seja, o ritual nos parece mais construído – pela presença da câmera e efeitos de montagem – do que simplesmente “apreendido”. Em contrapartida, essa construção não se impõe, mas compartilha de outras atividades cotidianas, como se o cinema se fizesse ali também envolvido nessas práticas.

Em *Duas aldeias, uma caminhada*, a presença musical na *mise-en-scène* se mostra logo na sequência inicial, quando vemos um ritual de chegada na aldeia. A música aparece ao fundo, em *background*, sobre a imagem da família do cacique que sai de sua morada e se dirige para uma roda de chimarrão (*ka'y'u*) na área externa da aldeia – as mesmas pessoas serão vistas, mais adiante, postadas em pé, em frente a uma das moradas, saudando os que se aproximam. De início, esse som não permite ao espectador identificar sua origem na cena, dando a impressão de uma presença sonora sem relação imediata com o espaço diegético, o que logo se desfaz pelo corte para o plano seguinte, quando a dimensão sonora adentra a cena por meio da presença dos músicos e seus instrumentos. À frente, o *Xondarovichá* Juancito, com o *Popyguá* – claves de ritmo, instrumento composto de duas varas amarradas – usado para anunciar a chegada de pessoas à aldeia. Atrás, em fila, seguem os jovens, entre eles os instrumentistas com o *mbaraka* (violão)³⁹,

³⁹ O livro, *Yvy Poty, Yva'á - Flores e Frutos da Terra* (LUCAS e STEIN, 2012) descreve cantos e danças tradicionais Mbyá. Um dos organizadores do CD que acompanha o material impresso, Vherá

empunhado para cima junto ao seu peito, e a *ravé* (rabeca), instrumento semelhante ao violino, fixado lateralmente entre o braço e o corpo do músico.



Figs. 80 e 81: Juancito à frente com o *Popyguá* e, logo atrás dele, jovens músicos com o *mbaraka* (violão) e a *ravé* (violino).

Fonte: fotogramas do filme *Doas aldeias, uma caminhada*.

O filme ganha em dimensão sonora com a entrada em cena do som de outro instrumento, o *takuapu* (bastão de ritmo), que introduz um compasso bem marcado à música. O bastão de ritmo é executado por uma das mulheres anfitriãs, antecipada na tomada anterior saindo de sua morada. O instrumento de taquara é batido no chão produzindo um som característico, grave e forte. Segundo Montardo (2002), seu papel na mitologia e no ritual vincula-se à divindade *Hy'apu-Guasú*, dona do instrumento que bate o *takuapu* e faz os sons dos trovões sobre a terra “que vai nos comer”, como dizem os Mbyá.

Na construção do ritual para o filme, o líder espiritual Juancito ensina para os mais novos como devem se portar diante daqueles que os recebem, saudando-os com a palavra “*aguyjevete*”. Os enquadramentos intermediários destacam os movimentos dos corpos. A música permanece no espaço sonoro da cena, enquanto um por um dos presentes vai passando em cumprimento aos anfitriões para depois escutarem as palavras de Juancito sobre a importância de os jovens não abandonarem as tradições culturais dos Guarani. Dessa maneira, o filme concentra-se nas práticas intraétnicas e suas conexões espirituais, atribuindo à cena um caráter endógeno. Por fim, o espaço sonoro marcará também a passagem temporal

Poty Benites da Silva, diz que, em suas apresentações, eles usam um violão de cinco cordas (*mbará'epú*).

e espacial entre a sequência que termina e a seguinte, com os jovens a adentrarem a mata.



Figs.82 e 83: o *takuapu* é batido contra o chão, como o som dos trovões sobre a terra “que vai nos comer”.

Fonte: fotografias do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

A breve descrição nos indica aspectos ritualísticos reiterados no filme como pertencentes aos costumes Mbyá. No entanto, insistimos, o filme não subsidia o espectador com detalhes precisos a respeito dos rituais, mas permite que os experienciemos precariamente, amalgamados ao cotidiano da aldeia. O som tem presença e materialidade na cena, ou seja, é efetivamente tocado pelos Mbyá-Guarani, mas sua dimensão para o grupo parece ir além do que o quadro cinematográfico pode mostrar. A presença dos rituais evoca um plano, digamos, cosmológico. Nessa perspectiva são complexos os efeitos da presença sonora e musical no filme: ao mesmo tempo em que reforça um matiz realista à *mise-en-scène*, ou seja, de redundância entre campo sonoro e campo visual (AUMONT, 2011), funciona também como operação de vínculo com o que está fora da imagem – mas que a constitui. Trata-se de um componente fílmico que nos remete ao extracampo (BRASIL, 2012), isto é, aquilo que, evocado pela imagem, não se encontra nela totalmente visível. De outro modo ainda, poderíamos afirmar que o extracampo em *Duas aldeias, uma caminhada* possui uma dimensão mítica “intrínseca e coextensiva ao campo” (BRASIL, 2012, p.06). Vez ou outra, o extracampo faz-se notar por estilhaços, por traços e fragmentos que não permitem ao espectador uma apreensão totalizante. Como se o filme fosse aberto ao fora, que

nele se insinua em seus traços, insuficientes e esgarçados. Aqui, música e ritual parecem exercer essa função.



Figs. 84 e 85: os jovens se aproximam para a saudação: “*aguyjevete*”.
Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Em seus estudos de etnomusicologia, Deise Montardo (2002) aponta para o “caráter invocatório” que a música tem para os Guarani. Os instrumentos são como veículos para “atingir a escuta dos deuses em sua morada” (p.32). Estes respondem, enviando seus emissários, “batedores”, que assistem a cantos e danças e retornam para informá-los “quão alegres (*ovy’a*) estão os habitantes da terra” (p.32). Segundo Montardo, essa experiência de percorrer os caminhos e encontrar os deuses é feita fundamentalmente pelo corpo que na hora da dança “adquire a radiança, o *hendy*”, pois só a palavra, sem música e dança, é insuficiente para se alcançar esse efeito.

Ainda, segundo Montardo, o ritual entre os Mbyá envolve dois momentos: o *sondaro* ou *xondaro* é o aquecimento para o *porahéi*, os cantos e as danças. No filme, somos apresentados, primeiro, aos cantos do coral infantil e a uma apresentação das crianças na cidade e, em seguida, temos a dança. Montardo nos fornece mais alguns aspectos sobre esse ritual presentes no filme. A música do *sondaro* é executada pelo *mbaraka* (violão) e a *ravé* (rabeça), enquanto acompanhamos uma dança com movimentos que lembram uma luta. É um ritual que envolve equilíbrio e a defesa do corpo. Sua execução acompanha a posição do sol e antecede os rituais noturnos dentro da *opy*, a casa de reza.



Fig.86: presença do *mbaraka* (violão) e a *ravé* (rabeca) no *sondaro*.
 Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

No filme, observamos que as danças envolvem esses movimentos corporais que simulam uma luta. A cena inicia-se ao som dos instrumentos musicais em *off*, numa passagem sonora da sequência do coral infantil na cidade para esse retorno à aldeia, onde vemos Juancito no centro do quadro, em plano aberto, dançando sozinho no pátio. Sua coreografia alterna a batida dos pés no chão, mantendo os joelhos flexionados e descreve uma coreografia circular. No plano seguinte, surgem os músicos e um jovem à sua frente, convocado a entrar na dança. Notamos a presença de duas câmeras que acompanham os movimentos dos corpos, cujos pontos de vista vão se alternando na cena evidenciados pela montagem. Outros índios se aproximam e logo são cinco jovens já envolvidos na dança, entre eles, Ariel Ortega.

Montardo (2002) descreve o ritual como uma coreografia baseada em três pássaros: *manoi* – colibri, para o aquecimento do corpo; *taguato* – gavião, para evitar a entrada do mal na *opy*; e *mbyju* – andorinha cuja representação no ritual encena uma luta onde um deve “derrubar” o outro ou esquivar-se com o corpo para fortalecer o *sondaro*. Os participantes dançam com os joelhos dobrados, mantendo-se alertas, olhando para todos os lados.



Figs.87, 88 e 89: a câmera, fora do ritual, capta os movimentos dos corpos que simulam luta.
 Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Percebemos que uma das câmeras participa diretamente do ritual. O cinegrafista também faz parte da dança junto aos demais. Por estarem dentro do ritual, as imagens tornam-se instáveis, às vezes trêmulas, sem definição precisa de enquadramentos, tomando o ponto de vista de um personagem “em situação”.

A outra câmera mantém-se de fora do ritual, um pouco mais afastada dos corpos, mas não muito, pois o próprio espaço da encenação é restrito como as imagens denunciam. Essa segunda câmera, muitas vezes, expõe em cena a presença do primeiro cinegrafista participando do ritual e desvelando, então, o antecampo.

Quanto ao coral, a canção entoada no filme reforça a temática central expressa no documentário sobre a situação dos Mbyá, expropriados de suas terras pelo homem branco.

Queremos nossas terras de volta para construir as nossas casas de reza.
 Na nossa aldeia já não temos taquara boa. Já não temos árvores boas, para
 fazer as nossas casas de reza, pra gente ficar feliz.

Observamos que o canto das crianças aparece em situações distintas no filme. Num primeiro momento, ele reforça a ideia da música como traço da cultura Mbyá presente na aldeia. Assim, aparece como “força centrípeta”, voltada “para dentro” da aldeia. Os cantos das crianças são uma forma de continuar transmitindo os saberes tradicionais Mbyá para as novas gerações, como registra a kunhã karáí Florentina Pará no livro *Yvú Poty, Yva’á - Flores e Frutos da Terra* (LUCAS e STEIN, 2012). Como antecipamos, a sonoridade estabelece as relações entre os Mbyá e suas divindades. Desse modo, o canto torna o cotidiano da aldeia permeável ao mundo das divindades que não pode ser apanhado totalmente no imediato do quadro, mas situado num fora – espaço do extracampo, mítico e cosmológico. Num segundo momento, a presença do grupo infantil, cantando em um espaço urbano,

situa esses mesmos traços, agora voltados “para fora” da aldeia, abertos às relações interétnicas que revelam aspectos políticos vinculados à questão da terra. Estes dois movimentos – centrípeto e centrífugo – não se distinguem totalmente e se imbrincam por meio do canto.



Figs.90 e 91: o coral na aldeia e na cidade: passagem do cotidiano intraétnico para as relações interétnicas.

Fonte: fotogramas do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Algo que chama a atenção nessa sequência de cantos e danças é a fala de dois personagens mais velhos da aldeia. Uma senhora sentada no pátio externo acompanha os homens a dançar e exclama: “quem dera fosse sempre assim”. Em seguida, logo que a dança termina, Juancito parece compartilhar o mesmo sentimento da mulher, ao dizer que “podia ser sempre assim, pra que todos vissem como é”, exprimindo um sentimento que sugere a ausência de rituais na aldeia, como aquele ali encenado. Isso nos leva a um entendimento de que essas falas expressam o sentimento de uma cultura que está em transformação e que se pensa e se reelabora no momento mesmo em que a cena se faz.

Mais uma vez, o filme dá indícios do seu caráter de construção, evidenciando que certas ações foram feitas para a *mise-en-scène*: a cultura dos Mbyá se elabora e se renova com o cinema e por ele provocada. As falas dos dois personagens expõem para o espectador um sentimento de ausência de algo do mundo vivido e que o filme torna presença. Essa existência que se faz para o filme se reverte também para o cotidiano daqueles que constituem o grupo. O cinema aparece, então, como possibilidade de invenção da cultura para que “os de fora” conheçam o cotidiano dos Mbyá e para que “os de dentro” possam performar sua própria cultura (e aqui notamos a performatividade notável no âmbito do cinema indígena). Na

esteira de Carneiro da Cunha, podemos afirmar que o filme expressa, assim, a forma como os Mbyá “reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação”(2009, p.355), para que também o *outro* possa, a sua maneira e afetado pelo filme, imaginá-los.



Fig.92: “quem dera na aldeia fosse sempre assim”, diz a senhora num gesto reflexivo.
Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

3.1.2 A exposição do antecampo

A presença da câmera revela a forma de filmar do coletivo Mbyá-Guarani. Há a predileção do uso de, pelo menos, duas câmeras em cena, simultaneamente, o que muitas vezes se explicita na própria *mise-en-scène*. Esse método de filmagem expõe o antecampo, fazendo dos que filmam personagens. É notório o destaque dado a Ariel Ortega, que assina a direção com Jorge Morinico e Germano Beñites, estes que também adentram o espaço cênico em determinadas situações. Além de revelar a técnica, a presença de Ariel em cena funciona como ligação das histórias entre uma aldeia e outra. Ariel intervém nas ações filmadas, em familiaridade com aqueles que ele filma. Exposto o antecampo, o realizador entra em cena, compartilhando a relação com as pessoas filmadas, em posicionamento interior ao quadro. É assim, por exemplo, na encenação do *sondaro* (ou *xondaro*), que revela no filme um pouco dos rituais indígenas que congregam música e dança.

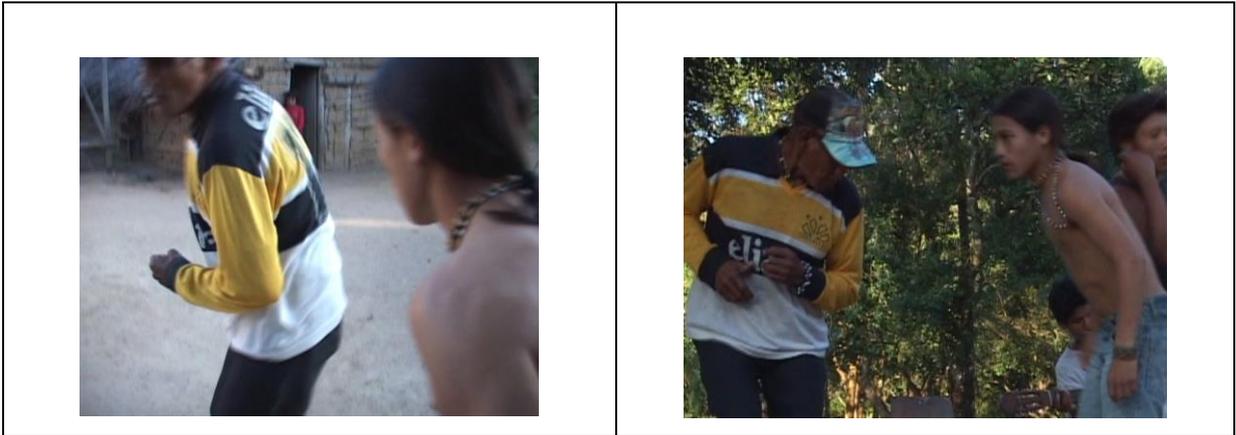
Retornemos à cena na aldeia *Anhetenguá*, na qual o líder dos *Xondaro* ou curadores, Juancito, convoca os jovens a entrarem na dança ao som do *mbaraka*

(violão) e da *ravé* (rabeca). Ariel também vem participar, mas agora sem a câmera. Esta, por sua vez, será revelada em cena nas mãos de Germano Beñites, que capta em planos aproximados os gestos de seus companheiros, ao mesmo tempo em que também faz parte da roda. O ponto de vista subjetivo de Germano faz da câmera personagem e se confunde com o olhar do espectador, como se ele também estivesse presente na dança. Assim, tomada pela dança, a câmera filma já se fazendo parte da relação com os outros filmados. Não apenas como observadora da ação, algo externo a essa relação, mas como aquela que já se encontra apanhada na relação, pondo-se a filmar, precipitando e participando da ação. Nesse sentido, aceita-se a presença da câmera no momento em que se faz o filme, tendo os sujeitos filmados consciência desta presença. Trata-se de uma câmera próxima aos sujeitos filmados que não os interroga, mas se oferece e se apresenta em cena, aberta à experiência dos Mbyá com os quais guarda afinidade.



Figs. 93 e 94: exposição do antecampo: Germano empunha a câmera e participa da ação.
 Fonte: fotogramas do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Ao se tornar personagem, a câmera expõe essa relação de afinidade com os sujeitos filmados: aquele que faz o filme o faz com os demais, com quem possui laços de parentesco. Mas, para fazê-lo, deve se manter de fora, tomando certa distância da situação filmada, colocando-a em perspectiva. Desse modo, o antecampo revela-se ao espectador em permanente oscilação entre o dentro e o fora, ora sob o modo participante, ora sob o modo observacional.



Figs.95 e 96: a câmera subjetiva do ponto de vista de Germano e a visão da segunda câmera na mesma ação.

Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Diante do exposto, parece-nos que o filme sugere que sua própria feitura é uma prática entre outras práticas na aldeia. Em vários momentos, *Duas aldeias, uma caminhada* faz referências ao próprio processo de produção do filme e a sua negociação entre os membros da aldeia. Na sequência inicial, Ariel aparece empunhando a câmera e já se apresenta como personagem. Logo em seguida, num plano que expõe sua construção para o filme, uma família sai de dentro de uma das casas da aldeia e segue para a área externa onde será preparado o chimarrão (*ka'y'u*). As imagens alternam a presença do sujeito que filma com sua câmera em cena e aquilo que é dado a ver pelo olhar da câmera.



Figs. 97 e 98: Ariel, a câmera e o ponto de vista que na montagem se liga ao seu olhar.

Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Numa das sequências mais significativas, Ariel conversa com o cacique Cirilo Morinico sobre a importância de se criar personagens para o filme e definir bem a história a ser contada, o que, naquele momento, ele próprio admite não ter clareza. O diálogo sugere ao espectador que o filme está sendo concebido quase simultaneamente ao processo de sua produção.

O realizador indígena continua, explicando ao cacique que, naquele dia, seguiram Juancito e as crianças que foram comprar “sacolé” – suco congelado em pequenos sacos plásticos. Enquanto filmavam as crianças nas redondezas da aldeia, o próprio cacique Morinico passava em sentido contrário às crianças e adentra o quadro, o que deixa transparecer na imagem uma dúvida do cinegrafista: continuar seguindo as crianças ou filmar o cacique por sua importância hierárquica na aldeia? No final do dia, Ariel explica, então, a Morinico o procedimento adotado naquela filmagem, enquanto vemos a cena e a hesitação diante do acontecimento narrado.

Ariel – Mas você passou no caminho. Só que ali era outra história. Se eu voltasse com você ninguém ia entender. Ali não tinha terminado a história do sacolé.

O diálogo de Ariel com o cacique revela o processo de filmagem na aldeia como uma atividade compartilhada. A soberania da direção não poderia, nesse sentido, ser absoluta. Ela dá lugar a uma relação dialógica e cultural entre quem filma e aqueles que são filmados, da qual essa passagem, entre outras, nos parece elucidativa. Ao mesmo tempo em que a sequência de Juancito com as crianças é construída – igualmente o diálogo de Ariel com o cacique – ela é também aberta aos atravessamentos do cotidiano da aldeia e seus processos inesperados. O diretor seria, assim, menos um organizador dessa cena e mais aquele que, ao filmar, se mostra “em situação”, interagindo com seus personagens e o mundo ao seu redor. Dessa forma, a câmera constrói a cena, mas essa construção é porosa ao que advém do mundo vivido e ao que se precipita em cena, provocado pela própria presença do cinema.



Figs. 99 e 100: Ariel explica o procedimento de filmagem a Cirilo, cuja presença no quadro revela o imprevisto da cena.

Fonte: fotogramas do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

De outro modo, o que parece próprio dessa *mise-en-scène* é o fato de a câmera ser apanhada em outras relações como a que envolve, hierarquicamente, o cacique e Ariel. Nem tudo o que está enquadrado permite dizer dessa relação que se mantém para além do filme, pois diz respeito também de uma organização social da aldeia, o que, de algum modo, faz essa relação escapar ao enquadramento do filme (que pode apenas indicá-la).

Isso muda a forma como o antecampo se instaura nesse vínculo com aqueles que são filmados. A câmera não se coloca como uma separação entre o dentro – o que é próprio do filme – e o fora – onde, tradicionalmente, a representação não penetra, pois é o lugar da enunciação do filme, do seu discurso (AUMONT, 2011, p.41). Isto é, no cinema, aquilo que constitui o filme nem sempre é o que constitui as relações entre quem filma e aquele que é filmado no mundo extrafílmico⁴⁰, como é comum ao modelo ficcional. Nesse caso, campo e antecampo mantêm uma relação de heterogeneidade.

Ao contrário, em *Duas aldeias, uma caminhada*, o filme se constitui na inseparável relação entre o campo e o antecampo. A continuidade entre mundo vivido e mundo filmado é constituinte, pois a relação está capturada não somente onde ela é indicialmente visível no campo, mas porque o filme se constitui nessa comunhão entre o dentro e o fora.

⁴⁰ O extrafílmico constitui as relações fora do universo diegético do filme.

3.1.3 A caminhada

Como indicado no próprio título, a caminhada é um elemento estruturante do filme. Ela está presente já na abertura quando mãe e filhos caminham à beira de uma rodovia e cruzam o quadro, saindo de cena, enquanto carros e caminhões passam por eles – mais tarde, ficaremos sabendo, pela montagem, que a cena se relaciona com as idas e vindas da artesã a Porto Alegre. Em seguida, uma estrada de terra nos indica o caminho de entrada na *Tekoá Anhetenguá*, a Aldeia Verdadeira. Ali, quem logo se apresenta para o espectador é Ariel, um dos realizadores, entrando no quadro e seguindo em direção a uma câmera que repousa sobre uma cadeira. Na sequência seguinte, a caminhada traz para o filme os moradores da aldeia, principalmente os jovens em fila, preparando-se para uma saudação. A próxima caminhada se dá nas redondezas da aldeia, onde os mais jovens vão buscar a madeira usada para fabricação de artesanato. Ali eles comentam sobre o significado das matas para os Mbyá e o sentimento de perda de seu território, agora envolvido pela expansão da cidade e a ambição econômica. De modo semelhante, o filme vai mostrar mais adiante outro personagem importante na história, Mariano Aguirre, morador da aldeia *Koenju*, tentando caçar tatu nas matas de sua aldeia. Diante do fracasso, é obrigado a também retirar madeira para a fabricação de artesanato. Por essas razões, as cenas constroem um arranjo no qual a caminhada assume um sentido intraétnico, voltado para as relações na aldeia. Em outras sequências, o filme nos levará para a cidade onde o coral infantil se apresenta em um local público, como também às ruas de Porto Alegre e ao contato com os turistas nas ruínas das Missões, ganhando, então, uma dimensão interétnica, na qual o indígena se relaciona com os moradores de centros urbanos.

Como primeira experiência de cinema do coletivo Mbyá-Guarani, *Duas aldeias, uma caminhada* deixa entrever uma construção fílmica aberta, na qual são apresentadas ao espectador questões importantes para esse povo. A principal delas envolve a luta pelo território Guarani, algo que será enfatizado pelos personagens nas rodas de conversa, nas perambulações pelos arredores das aldeias, no canto das crianças e na visita às ruínas das Missões Jesuíticas, no Rio Grande do Sul. Do problema da terra deriva a segunda questão apresentada no filme, que é a sobrevivência nas aldeias baseada na confecção e venda de artesanato como consequência de séculos de expropriação causada à nação Guarani. Podemos afirmar que são esses dois temas que tecem uma costura, traduzida na relação do

grupo indígena com a sociedade metropolitana, por meio da qual o espectador poderá conhecer aspectos do cotidiano Mbyá-Guarani das duas aldeias filmadas.

Além desses dois temas, o filme se abre a um questionamento histórico complexo que parece surgir do contato dos realizadores e dos personagens com as experiências do mundo vivido. É assim em São Miguel das Missões, quando visitam as ruínas do sítio arquitetônico e põem-se a pensar sobre o passado dos Mbyá. Nesse aspecto, a sequência parece não se alinhar à costura principal, ganhando outro sentido e abrindo-se a novas possibilidades de abordagem e desdobramentos. Daí, talvez, a necessidade da retomada do tema histórico em *Tava – a casa de pedra*, filme que merecerá nossa análise mais adiante, no qual os realizadores do coletivo Mbyá procuram se aprofundar nas questões que envolvem a relação do passado e suas consequências para o presente dos Guarani. Ao mesmo tempo, a sequência dos Mbyá no sítio histórico das Missões fornece elementos importantes para que pensemos a reversibilidade no cinema Mbyá-Guarani.

No final de *Duas Aldeias, Uma Caminhada*, Ariel Ortega reflete sobre a condição dos Guarani, no Rio Grande do Sul, os quais, sem terra para cultivar, sobrevivem da venda de artesanato. Ele está acompanhado de um grupo de artesãos indígenas que se reúnem nas ruínas de São Miguel das Missões para comercializar seus produtos com os turistas. Diz Ariel aos seus companheiros:

Ariel – Hoje eu percebi o que acontece aqui. É chocante mesmo. Experimenta vir sem vender e só ficar observando? Aí você vai ver como o rosto dos Mbyá muda [...] a gente não fica triste só porque não vende é porque parece que a gente depende do dinheiro deles. Que se eles não compram a gente morre de fome. Alguns também falam “por que vocês ficam aqui onde mataram seus antepassados?”

Por meio da reflexão de Ariel sobre a condição de vida dos Mbyá-Guarani é possível perceber o sentido da caminhada no filme. Ela ganha uma dimensão de sobrevivência pela forma como as cenas vão se encadeando para mostrar o cotidiano das duas aldeias. As mulheres da aldeia *Anhetenguá* fazem artesanato para vender em Porto Alegre. Lá, a câmera acompanha uma delas com os filhos – a mesma da cena inicial – andando pelas ruas da capital gaúcha. Não é difícil encontrar com indígenas no centro da cidade, o que a câmera nos revela flagrando outras mulheres Guarani pelas calçadas, tentando comercializar seus produtos artesanais ou mesmo em situação de mendicância. Amparado na experiência cotidiana, o filme não oculta a situação de abandono em que vivem, mas, por outro

lado, não os vitimiza, mostrando sempre como, ainda que em situações adversas, são sujeitos de sua experiência histórica. Essa migração forçada é fruto da perda das terras à exploração comercial daqueles que historicamente invadiram seu território. Sem matas para plantar e caçar, são obrigados à convivência em zonas urbanas para onde levam seus artesanatos, último recurso que lhes restou.

A mesma situação vivem os Mbyá da aldeia *Koenju*, em São Miguel das Missões. Mariano Aguirre percorre o pouco da mata que lhes resta na tentativa de levar para casa alguma caça. Na impossibilidade de que isso aconteça, pois a existência de animais por ali parece cada vez mais rara, volta à aldeia com troncos de bambu que serão usados na manufatura de cestas artesanais. Depois de confeccionados, os produtos serão vendidos no Sítio Histórico de São Miguel das Missões.



Figs. 101 e 102: na aldeia, mulheres trabalham o artesanato e na cidade, a caminhada pela sobrevivência.

Fonte: fotografias do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Duas aldeias Mbyá-Guarani e problemas semelhantes enfrentados em relação à expropriação do território. Dessa forma, a metáfora da colmeia, que se insinua no filme, é significativa sobre o problema enfrentado por eles. Na cena, jovens Mbyá caminham na mata até que um deles mostra uma colmeia já abandonada pelas abelhas. A câmera, parada, enquadra-o a partir da cintura. O jovem dirige seu olhar para aquele que filma. Ele segura a colmeia e explica que as abelhas são como os Mbyá, pois, quando incomodadas, mudam-se em busca de uma vida melhor. Parece-nos que essa ideia de deslocar-se de um ponto a outro do território, identificada com as experiências cultural, histórica e geográfica dos Guarani, relaciona-se com a estruturação do próprio filme constituído sobre o dispositivo da caminhada.



Fig.103: a colmeia abandonada como metáfora da condição Mbyá.
 Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

Às vezes dentro, às vezes fora de campo, mas sempre rondando a imagem, o mundo dos brancos se faz presente a todo instante “tensionando a cena” (BRASIL (2013, p.10) pelos traços captados pelo olhar de quem filma. Ainda na mata, os jovens indicam marcas da ganância econômica que destrói a vegetação nativa em nome do processo de expansão da monocultura. A câmera, sempre na mão de quem filma, vai seguindo o grupo em suas andanças por aquele território que não pertence mais aos Guarani. Um deles, Jorge Morinico, também realizador do coletivo de cinema Mbyá, adentra o quadro numa área preparada para o plantio de eucalipto. O jovem volta-se para a câmera e expressa sua indignação, caminhando naquele espaço e retirando as mudas plantadas no solo.

Jorge – Olha, isso aqui é só para estragar a terra. Eles só pensam em dinheiro. As árvores nativas eles cortaram todas. É por isso que a gente quer terra. Nós não vamos cortar todas as árvores, só queremos plantar. Não vamos plantar eucalipto.

Esses indícios aparecem na mesma sequência do filme, quando os jovens seguem pelas terras vizinhas da aldeia em busca da madeira de corticeira. Ao longe, a câmera capta, em um enquadramento instável, a imagem da árvore num movimento de aproximação em *zoom*. É dela que os Guarani fazem artesanato, mas agora são obrigados a entrar ilegalmente em terra alheia para extrair o tronco. “Essa terra já não é mais nossa. É propriedade dos brancos”, diz o jovem Diego Ferreira, que é também um dos realizadores do filme. Ele está enquadrado em plano próximo, na altura do peito, mas é possível perceber que está sentado envolto à mata. Seu olhar passeia pelo lugar e, vez por outra, se dirige à câmera e àqueles que estão ao seu redor, mas fora de campo. Enquanto procuram o local exato onde está a

corticeira, os jovens se alimentam de palmito; outro, menor, brinca em um cipó, balançando o corpo entre as árvores. A câmera os acompanha no meio do mato, abrindo uma trilha até chegar ao local onde avistam a árvore. Lá iniciam o corte do tronco, ao mesmo tempo em que comentam para a câmera o sentimento de perda das terras indígenas para o homem branco: “É com essa árvore que a gente trabalha. Pra fazer bichinhos, pra vender e comprar comida. E agora estamos roubando madeira”, diz um dos jovens próximo à câmera, encostado numa árvore e enquadrado de perfil em plano próximo, enquanto os demais se preparam para carregar o tronco.



Figs. 104 e 105: Jorge Morinico adentra o quadro e expressa sua indignação para a câmera.
Fonte: fotogramas do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

A vizinhança margeia também a tomada em que, de um ponto alto das redondezas da aldeia *Anhetenguá*, o jovem Diego Ferreira, em plano aberto, sentado numa pedra, fala diretamente para a câmera, ao mesmo tempo em que aponta ao longe sua morada que só tem 10 hectares. Na cena, ele interpela o espectador para quem explica a situação sobre o plantio miúdo em tão pouca terra e a necessidade da venda dos “bichinhos de madeira” para que possam sobreviver. “Aqui estamos no meio dos brancos. A cidade cresce cada vez mais, estão nos cercando”, diz Diego em *off*, enquanto um movimento panorâmico descreve a cena, tendo ao longe a cidade.



Fig.106: Diego aponta ao longe a cidade e o cerco urbano aos Mbyá.
 Fonte: fotograma do filme *Duas aldeias, uma caminhada*.

O cerco da cidade aos Guarani revela também como a vida na aldeia é permeada e permeável aos modos de vida urbanos, como demonstra a sequência da chegada de uma Kombi à aldeia. São vendedores de verduras e frutas de quem os indígenas compram os alimentos, antes produzidos em suas próprias terras. A cena mostra o cacique da aldeia *Anhetenguá*, Cirilo Morinico, sentado próximo a uma fogueira num local coberto. Na mesma tomada, ao fundo, a Kombi vai entrando em quadro, enquanto ouvimos o autofalante do automóvel anunciar os produtos à venda.

De frente para a câmera, enquadrado a partir da cintura e segurando a cuia de chimarrão com uma das mãos, o cacique atribui a situação aos limites impostos aos Mbyá.

Cirilo – Os brancos sempre nos olham mal. Mas eles mesmos nos colocaram num chiqueiro. Estamos como bichinhos aí cercados que alguém vai e coloca um pedaço de pão. E se ninguém der nada a gente não come. Mas por que isso? Porque eles mesmos tiraram tudo.

Esse tensionamento se estrutura pela forma como os sujeitos filmados se relacionam com a câmera, esta que adentra a cena e expõe o antecampo. Em vários momentos, ela é encarada diretamente, interpelando e invocando a presença do espectador para o compartilhamento da situação em que se encontram os Mbyá. Há, aparentemente, uma consciência dos que são filmados, no sentido de chamar a atenção dos espectadores não índios, como se a eles as cenas fossem explicitamente direcionadas.

3.1.4 Reflexividade

Uma das singularidades dos filmes do coletivo Mbyá-Guarani, inaugurada com *Duas aldeias, uma caminhada*, e que encontraremos também nos outros filmes analisados, é sua abordagem reflexiva em relação aos modos de vida Guarani e da relação desse povo com o mundo dos não índios. As práticas do cotidiano indígena não se separam do universo exterior às aldeias, como o próprio filme nos mostra, a partir da passagem e tensão entre o campo e o extracampo: a cidade que cerca a aldeia, a necessidade de venda de artesanato a turistas, a compra de alimentos nas cidades e, principalmente, o sentimento de expropriação de suas terras. São questões que vão se interligando entre um e outro diálogo, articuladas pelos recursos de montagem e, principalmente, pela maneira como se constrói a *mise-en-scène* do filme.

O que se põe em cena vincula, frequentemente, a condição de vida indígena com aquilo que vem do entorno: o modo de vida metropolitano aparece no filme por meio de referências às quais o discurso dos personagens indígenas vai se endereçar e, em alguns momentos, se contrapor, não sem ambiguidades. Assim, vemos no início de *Duas aldeias, uma caminhada* o líder *Xondarovichá*, Juancito, explicando aos mais novos, durante um ritual de saudação de chegada, a importância da continuidade dos costumes entre as gerações, pois os Mbyá estão quase “dominados pelo branco”. Em outra cena, o cacique Cirilo Morinico diz a Ariel que é preciso mostrar aos brancos como os indígenas vivem na aldeia, sem matas e perto da cidade. Cirilo diz que o filme deve “mostrar a verdade sem enganar”, para que seja uma expressão do próprio povo Mbyá sem a necessidade da interlocução dos brancos. Em São Miguel das Missões, os indígenas são vistos como “diferentes” pelos olhos curiosos dos turistas que os indagam sobre sua origem étnica, sobre os métodos usados na caça, enquanto outros são convidados para fotos e dão entrevistas. Estes são exemplos não apenas do encontro entre perspectivas e modos de vida diferentes, mas também do modo como, postos em relação pela câmera, perspectivas e modos de vida se interceptam e se alteram mutuamente. No filme, essas relações ganham materialidade histórica quando se abrigam nas ruínas das Missões.

Ali, em contato com as muralhas de pedra, os Mbyá pensam no seu passado histórico de outro ponto de vista. A partir de suas narrativas míticas, apropriam e ressignificam o discurso oficial que guarda aos jesuítas centralidade na história das

Missões. Assim, a reflexão de Ariel nos chama a atenção, pois seu discurso durante todo o filme, do mesmo modo que o de Mariano Aguirre, outro narrador da história, nos apresenta uma inversão de perspectiva e de pensamento em relação ao mundo histórico. Reversibilidade presente também nas situações postas em cena e no modo como são postas em cena.

Desse maneira, para que a ideia de uma ressignificação do discurso referencial pelo pensamento Guarani fique bem demarcado, achamos importante reproduzir de forma mais descritiva as sequências do filme em que o jogo de montagem evidencia o encontro crítico entre as duas perspectivas.

Ali, diante das muralhas e das ruínas, Mariano e Ariel refletem sobre a história de seu povo, reveem e dão outro sentido à versão metropolitana. Logo na chegada às Missões, a câmera acompanha Mariano em *travelling*, trazendo às costas seu artesanato. Enquanto caminha, ele conta que ali andaram seus parentes, aqueles que construíram as ruínas e depois foram expropriadas pelos brancos.

Mariano – Agora eles não querem dar pra gente o que é nosso. Eles têm ciúme desse espaço. Nossos parentes construíram isso, forçados pelos brancos, os padres jesuítas. Eles forçaram os índios a trabalhar nisso.

A montagem, em paralelo, situa ora a interpretação Guarani, ora a explicação das guias para os turistas e estudantes mirins. Primeiro, a câmera acompanha um grupo de adultos que se aproximam, fotografam as ruínas e são informados pela guia sobre o Tratado de Tordesilhas, em 1494, quando as terras foram divididas entre espanhóis e portugueses que lutavam por sua posse.

Guia – E utilizaram, então, principalmente o Guarani, considerado mais dócil e extremamente curioso, para o trabalho escravo. E eles não estavam preparados pra isso.

Em seguida, vemos outro grupo, agora de estudantes adolescentes com as ruínas ao fundo, reunidos à sombra de uma árvore, recebendo as explicações históricas de uma segunda guia. Ela disserta sobre a necessidade que a Espanha teve de usar os padres jesuítas para “civilizar a população” de milhares de índios que viviam na região. Meninos e meninas, em pé e sentados na grama, ouvem as explicações da guia, dizendo que, em 1609, os colonizadores iniciaram as reduções para “reunir o povo, fixá-los na terra e a partir dali tirar o seu sustento”. A cena retorna para a primeira mulher que explica aos turistas os objetivos das Missões de “ocupar a terra, expandir o catolicismo e proteger os índios”, dando início a uma

“nova civilização, uma nova cultura e uma nova forma de viver”. Antes que a guia termine sua fala, são sobrepostas imagens dos Guarani – Mariano e outro artesão – caminhando entre as ruínas. A câmera os acompanha em tomada contínua, destacando as imensas paredes entre os dois índios. Graças à montagem, tem-se um efeito de contraponto. Essa síntese da visão ocidental sobre a história dos Guarani, o filme põe em suspenso, quando Mariano e seu companheiro entram em cena sobre a imagem das ruínas. Os dois passam a imaginar o esforço e sofrimento dos seus antepassados para trazer de longe as pedras até aquele local. Desse modo, põe-se em contraste ao discurso das guias a presença e o caminhar dos corpos entre as pedras. Mariano parece impressionado com o gigantismo das muralhas, enquanto caminha entre as ruínas. Suas palavras em *off* ganham dimensão poética pelo tom como são ditas. A câmera o acompanha, circulando entre as pedras, observando cada detalhe da edificação que esconde um passado de luta e tristeza:

Mariano – Deixaram isso e trabalharam tanto para que depois os brancos os matassem todos. Os brancos brigaram por causa disso aqui. Até das crianças eles cortavam os pescoços, foi assim. Os brancos fizeram isso com os nossos parentes. Tudo isso é doloroso pra nós. Se pensarmos dói até hoje.

A montagem faz novamente um retorno ao discurso da guia que acompanha os estudantes, informando a eles que, no auge das reduções, foi assinado o Tratado de Madri, o que permitiu a Portugal e Espanha traçar novos limites às terras:

Guia – Quando essa notícia chegou aqui nas Missões, os índios não aceitaram. E aí aconteceu, em 1754, a Guerra Guaranítica, e depois em 1756, a Batalha de Caiboaté. Nessa batalha, em torno de 1500 índios acabaram morrendo. Eu costumo dizer que não houve guerra. É um massacre mesmo que houve.

Na sequência, novamente os Mbyá põem-se a falar sobre a relação do passado com o presente, reivindicando o protagonismo Guarani na história. Para Ariel, a forma como os artesãos são tratados nas ruínas revela muito do modo como são vistos pelos não índios.

Ariel – [...] ainda existimos e os turistas veem os Guarani tentando vender no museu. Essa é a nossa realidade.

Mariano – a gente não quer isso aqui de volta. Não estamos aqui porque gostam da gente. Se a gente tomasse isso de volta, certamente nos matavam de novo.



Figs. 107 e 108: a montagem alterna as versões e evidencia as diferenças de pensamento histórico.
 Fonte: fotogramas do filme *Dois aldeias, uma caminhada*.

Desse modo, enquanto um grupo e outro percorre o espaço das ruínas, temos duas histórias diferentes sendo contadas (cada qual engendrada em um mundo), de modo a destacar a retomada da narrativa do espaço pelos indígenas. Parece-nos que a perspectiva indígena mostrada no filme busca interação e retroação com o discurso oficial histórico. Na narrativa de Mariano e Ariel aparecem traços da especificidade cultural de sua etnia, mas sempre posta em relação ao branco. Assim, eles falam sobre a existência das “terras entre rios”, como seus antepassados as denominavam, e que os colonizadores passaram a chamar de Brasil, Argentina e Paraguai. Para eles, se os Mbyá são vistos hoje como “andarilhos” é porque a chegada dos europeus retirou-os de suas terras, criou propriedades e instaurou governos onde antes “a terra era de todos”, subtraindo-lhes a liberdade. Lembremos, no entanto, que o *jeguatá* – o caminhar – e o *ojopohu* – as andanças pelo território - possuem também motivações espirituais, historicamente identificadas com a crença da busca da terra sem males pelos Guarani.

Das palavras de Ariel e Mariano emergem questões profundas de um processo político-cultural, no qual o discurso inventivo dos Mbyá aparece como possibilidade de “negociação interétnica” que ressignifique e subverta o referencial histórico colonialista. Essa intertextualidade não se limita as imagens que cada grupo étnico faz do outro, mas opera um processo de trocas, de retroalimentação baseada nesse longo período de coabitação conflituosa.

Assim, esses discursos levam em consideração tanto aspectos enraizados por séculos de contato como uma reelaboração do processo histórico por meio do pensamento indígena. São narrativas interdependentes de processos de construção simbólica que não podem ser tomados estritamente como antagônicos, pois

constituem-se em visões de mundo que se realimentam mutuamente. Como afirma Albert (1995) em outro contexto, a representação que se faz do *outro* leva em consideração a representação que o *outro* faz dele, como se a imagem de um se espelhasse na do outro: ou seja, é na relação que se inventa a si e ao *outro*.

Vale notar, ainda, como a um discurso histórico oficial, cristalizado na fala dos guias turísticos e nos estereótipos dos turistas, os Mbyá contrapõem uma história atravessada pelo mito e que, baseada na experiência do corpo e na oralidade, não se apreende de modo pleno, em uma totalidade circunscrita e facilmente identificável. A narrativa histórica aparece (ela ressignifica a narrativa oficial) por meio de fragmentos, variações, ressignificações parciais. Não se trata de uma história que se contrapõe a outra. Mas de uma história “menor” que se insinua, por meio de pequenas variações, no interior de uma história “maior”.

Nesse contexto, o filme mostra como o discurso do turismo é atravessado pelo discurso mítico dos indígenas, quando narram a presença nas ruínas da Cobra Grande que tocava o sino e comia crianças. Cinematograficamente, a narrativa se impõe pelo que os Mbyá vão mostrando como índices da existência daquele ser nas ruínas das Missões. As marcas da gordura da cobra manchadas nas paredes de pedra funcionam como uma demonstração fílmica do mito, de maneira que a narrativa se constitua como um outro modo de habitar aquele espaço turístico.

Em muitas de suas cenas, o filme deixa entrever a presença de um pensamento reverso, quem sabe, uma antropologia nativa, tal como o formularam respectivamente Roy Wagner e Eduardo Viveiros de Castro. Pensar a própria cultura não se faz sem que se pense, reversamente, a cultura do *outro*, já que se trata de modos de vida implicados numa relação.

É, portanto, o caso de afirmar que “se eu penso o *outro*, o *outro* também me pensa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008). Não da mesma forma, nem utilizando-se de meios especializados como a antropologia (que é uma disciplina criada no âmbito de uma tradição ocidental), mas em seus próprios meios, o grupo indígena inscreve no filme seu pensamento e suas imagens acerca das alteridades com as quais lida cotidianamente.

Se tomamos o conceito de Roy Wagner como sugestão para pensar *Duas aldeias, uma caminhada*, observamos que a antropologia reversa exigiria que certas reflexões dos Guarani sejam tratadas como antropológicas. Nesse sentido, toda a

sequência em torno das ruínas de São Miguel das Missões é exemplar do modo como os Mbyá elaboram sua perspectiva de mundo. Ao narrarem suas histórias sobre a ocupação desse espaço, os Mbyá invocam um passado de lutas e de direitos sobre o território das Missões, de modo a fazer de seu pensamento outro olhar sobre os acontecimentos históricos da região. Isso implica fazer com que esse olhar se volte, reversamente, para a maneira como nós, os não índios, olhamos para aquele espaço, no sentido de transformarmos o nosso pensamento sobre a presença e a importância indígena na região.

No filme, a metáfora da colmeia, empregada pelos jovens Mbyá, resume o problema territorial vivenciado pelos Guarani e é tomada pelo grupo como um recado endereçado à sociedade metropolitana. Por outro lado, os diálogos, a conversação constituinte da *mise-en-scène*, revela a reflexão do indígena sobre sua cultura, tomada como tal. Nesse sentido, na esteira de Wagner, Viveiros de Castro (2002) chama a atenção para a existência de um discurso nativo que funciona dentro da lógica ocidental, pois produz um “efeito de conhecimento” recíproco sobre essa lógica. Trata-se de reconhecer os Mbyá como sujeitos ativos de sua história de modo que, no filme, eles se afirmam como interlocutores de si mesmos que se veem como sujeito *outro* e que, em detrimento de serem tomados como sujeito ou objeto, expressam “um mundo possível” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.117).

Nessa ótica, *Duas aldeias, uma caminhada*, de certo modo e em seus próprios termos, nos remete às observações feitas por Bruce Albert acerca da crítica xamânica yanomami à economia política da natureza. Albert (1995) demonstra como o discurso do líder Davi Kopenawa Yanomami sofreu transformações e transformou o próprio discurso dos ecologistas a partir da cosmologia yanomami. No filme, ao confrontar a forma como os Mbyá, guias e turistas narram a história das Missões, evidenciam-se sentidos distintos e complexos. Nota-se, nesse caso, uma intertextualidade cultural resultante do contato com visões positivas e negativas de ambos os lados, mas que dá prioridade às imagens que a cultura dominante criou para “os índios”. Do indígena selvagem e cruel ao dócil e aculturado e agora àquele tomado como obstáculo ao desenvolvimento.

Duas aldeias uma caminhada joga reflexivamente com esses estereótipos, quando coloca em cena situações de conflito e posições diferentes entre o mundo dos brancos e o mundo indígena. É no contato com os turistas, em São Miguel das Missões, que vislumbramos aspectos de dissenso nessa relação. Como já

destacamos, anteriormente, pelo olhar dos turistas ali presentes, os índios despertam curiosidades: são chamados para entrevistas e para tirar fotos; são indagados sobre sua origem e se “caçam de verdade” com arco e flecha, entre outros interesses. Para os Mbyá, o encontro tem uma razão mais específica: o consumo de seus artesanatos pelos brancos, o que nem sempre acontece de forma satisfatória. Nesse aspecto, uma das cenas mostra o desabafo de um artesão Mbyá incomodado pelo comportamento dos turistas. Em pé, ele observa uma mulher tirando fotos de uma artesã e que depois se dirige a ele, indagando-o sobre o lugar onde vive e sua origem Guarani. A câmera enquadra os dois em plano intermediário, revelando o desinteresse do índio nas perguntas da turista. Ele se afasta e passa na frente da câmera, exclamando: “esse pessoal só tira foto, mas não compra nada”.

Na mesma sequência, outra cena acentua essas perspectivas conflituosas. Ali, Ariel interpela um professor, questionando-o sobre seu imaginário em relação aos Guarani. Quando enquadrado por Ariel, o turista é mostrado em plano próximo. Uma segunda câmera capta a entrevista em plano aberto, expondo o antecampo ao revelar a presença do diretor com sua câmera. Frente a Ariel, o turista e um grupo de alunos ao redor de ambos.



Figs. 109 e 110: mundos diferentes evidenciam os equívocos do contato.
Fonte: fotogramas do filme *Doas aldeias, uma caminhada*.

Turista – a gente vê os alunos ficarem tristes vendo principalmente ali dentro do parque a situação dos índios, sujos, dependentes de dinheiro e ...
(Ariel interrompe)

Ariel – sujos?

Turista – sujos, é, e até pedindo dinheiro para fotografar, para ser fotografado eles cobram, né, então... tipo um comércio com índio, né.

Ariel – você acha que os índios estão vendendo a sua imagem, é isso?

Turista – estão vendendo, eu creio que sim. Estão aproveitando para vender a sua imagem.

Ariel – muitas pessoas vêm, fotografam os índios Guarani, até filmam. E levam essas fotografias para outros lugares até para usarem nos seus trabalhos e ganhar dinheiro em cima dos índios.

Turista – sim, ganhar dinheiro... de repente...

Ariel – eu acho que é isso que acontece.

Turista – sim, de repente...

Ariel – porque pensam que os Guarani são bobos...

(turista faz sinal de concordância com a cabeça)

Turista – de repente, pra evitar esse comércio eles evitam, sim...

A câmera de Ariel desvenda a relação divergente entre realizador e entrevistado, na medida em que a *mise-en-scène* do filme põe em cena uma relação permeada por equívocos: as concepções distintas de higiene e do valor da imagem para um e outro. Aqui, o diretor em cena cria uma relação marcada pela diferença, não porque são representações e interpretações distintas do mesmo mundo, mas porque põem em contato mundos diferentes, visões e modos de vida dissociados entre si, como diria Eduardo Viveiros de Castro, em sua formulação sobre o equívoco (2004).

A cena nos revela, também, a presença de uma câmera que enquadra e faz precipitar a relação incômoda do indígena com o turista, de forma a instaurar um dispositivo reverso. A câmera empunhada por Ariel devolve a pergunta ao branco, explicitando um imaginário arraigado no discurso dominante sobre os indígenas. Ao agir dessa forma, a atitude de Ariel possibilita a percepção – tanto pelo interlocutor quanto pelos espectadores – do imaginário restrito que a metrópole construiu historicamente e continua a reproduzir acerca dos indígenas.

Ao empunhar a câmera, Ariel Ortega e os demais realizadores do coletivo Mbyá-Guarani operam como um “afim” junto aos sujeitos filmados do seu grupo e adentram seu próprio modo de vida. Mas, ao usar a câmera como mediadora entre o realizador e a sua própria comunidade, Ariel faz do filme uma possibilidade de distanciamento, ao pôr as vidas Guarani em perspectiva, como evidencia sua última fala no filme. Nela, o cineasta indígena afirma um ponto de vista, a partir da reflexividade que o próprio fazer cinematográfico lhe proporciona. Mas, ao pensar a própria cultura, o filme expõe também as relações dessa cultura com o “fora”, a cultura dos brancos. Assim, o filme também vai revelar como os modos de vida Guarani são assimilados pelos não-índios, devolvendo essa observação reversamente, por sua vez, uma reflexão sobre o modo de vida metropolitano.

3.2 *Bicicletas de Nhanderú* : o dentro e o fora na cena Mbyá-Guarani

Vimos em *Duas aldeias, uma caminhada*, que a *mise-en-scène* do filme se organiza em torno do cotidiano de duas aldeias - uma na periferia de Porto Alegre e outra em São Miguel das Missões – e sua sobrevivência baseada na venda do artesanato. Essa necessidade leva os indígenas a se deslocarem até as cidades, mostrando que o mundo das aldeias está em constante contato com o mundo urbano. Nesse encontro entre perspectivas e modos de vida diferentes aflora também um questionamento de implicações históricas, quando os Mbyá se abrigam nas ruínas. Ali, eles ressignificam a história das missões jesuíticas, a partir de suas narrativas míticas.

Em *Bicicletas de Nhanderú* (VNA, 2011), a *mise-en-scène* se faz no cotidiano de *Koenju* e nos entornos da aldeia. Mas, mesmo voltada para dentro do mundo indígena, as relações com o mundo urbano vão aparecer por meio do que se coloca em cena dentro do quadro cinematográfico e o que está fora do campo visível da câmera (o extracampo). A constituição da *mise-en-scène* do filme é caracterizada também pela exposição do antecampo – espaço atrás da câmera que adentra a cena, alternando-se entre o dentro e o fora, marcando profundamente as relações dos que filmam com os que são filmados.

Se, historicamente, em um regime clássico de enunciação, a *mise-en-scène* foi construída como o lugar da presença soberana do diretor, ela parece sofrer uma inflexão quando constatamos, em determinados documentários, a exposição do antecampo. Como aponta Comolli (2008), existem filmes que se fazem por um processo de compartilhamento no instante da tomada daquilo que o sujeito que filma e o sujeito filmado levam juntos para esse encontro e que abre a cena documental para as imprevisibilidades do mundo vivido. Parece-nos haver uma intensificação dessa ideia em *Bicicletas de Nhanderú*, reconfigurando a partilha entre os sujeitos envolvidos na tomada. Nesse sentido, a *mise-en-scène* não seria o lugar da mestria do diretor, mas um espaço de constituição relacional, atravessado e afetado pela interpelação do outro, como afirma Brasil (2013).

Em linhas gerais, a proposta de *Bicicletas de Nhanderú* é, em uma perspectiva atenta ao cotidiano da aldeia, sublinhar traços da espiritualidade dos Mbyá-Guarani. A história se divide, principalmente, entre a escuta de Ariel – realizador e personagem – aos ensinamentos do *karaí* Solano e as perambulações

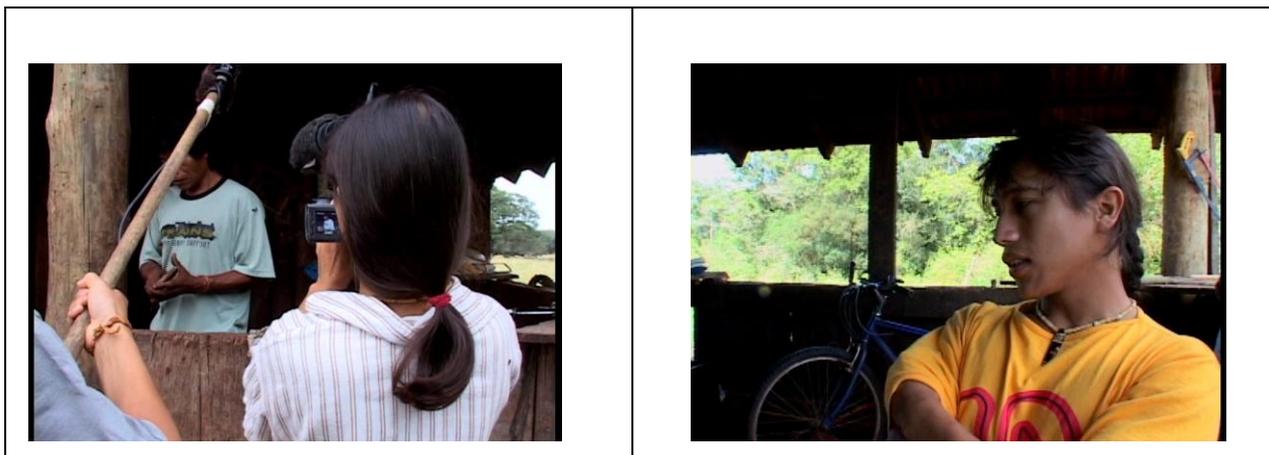
de dois irmãos, Neneco e Palermo, pelas adjacências da aldeia. Ao mesmo tempo, todos estão envolvidos na construção da casa de reza (*opy*), local sagrado para os Guarani. Desse modo, o filme volta-se, predominantemente, para as relações intraétnicas, quando expressa a experiência dos Mbyá em relação a suas crenças. Por outro lado, abre-se para as relações interétnicas, principalmente, quando os dois meninos trazem para a cena aspectos do mundo vizinho à aldeia e quando o filme põe em questão a manifestação de costumes das cidades na vida dos Mbyá.

A direção do filme é assinada por Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, ambos da etnia Mbyá-Guarani. A captura de imagens também envolve outros realizadores indígenas, além de imagens complementares da equipe de instrutores não índios. Ariel tem a função de conduzir a narrativa, não só como sujeito que filma, mas também como personagem, em postura assumida de interferência e participação no mundo vivido. O realizador provoca a maioria das ações e diálogos com parentes e outros integrantes do grupo, tanto pela presença em cena como abrigado pelo antecampo. Essa condução dos encontros com seus personagens registra momentos do cotidiano da aldeia *Koenju*, precipitando uma busca pela espiritualidade dos Mbyá, quando já não é mais possível separar os traços étnicos que os unem da entrada na aldeia de traços desagregadores vindos do mundo dos brancos, como é o caso das festas. Na narrativa, Ariel não se vale das entrevistas em moldes tradicionais, mas conduz conversas informais com outros índios com os quais possui afinidades étnicas e afetivas.

Guardada as devidas proporções, arriscaríamos a dizer, em uma comparação fortuita, que, se nos filmes de Eduardo Coutinho⁴¹ a força da tomada vem do encontro entre o cineasta e o sujeito filmado, resultante de um acontecimento único, na qual a interação é constituída para o filme, sem que haja um antes ou depois, outra lógica de encontro e interação acontece em *Bicicletas de Nhanderú*, na medida em que o filme se constitui na familiaridade do contato entre quem filma e quem é filmado – traço também presente em outros trabalhos do *Vídeo nas Aldeias*. A equipe do filme já estaria, assim, envolvida em relações pró-fílmicas, não mais como aquela que é dirigida por alguém que observa, que enquadra, que olha, mas ela própria como parte desse vínculo entre os sujeitos. Essa relação implica um

⁴¹ O método de filmagem de Coutinho incluía, além de pesquisa com possíveis entrevistados feita pela equipe de produção, o não contato prévio do diretor com seus personagens, pois acreditava que o frescor do primeiro encontro era a possibilidade de ouvir uma boa história (LINS, 2004, p.103).

deslocamento da *mise-en-scène*, que seria menos constituída pela presença da câmera – ainda que esta seja importante e notável –, atentando-se para a incidência dessa relação na imagem. Nesse sentido, a exposição do antecampo seria o que nos leva a identificar tal ocorrência no espaço diegético, que se faz nessa presença/ausência que envolve a imagem e seus entornos, solicitando reações dos sujeitos filmados e daquele que filma.



Figs.111 e 112: Ariel no antecampo exposto em cena e na condução das conversas na aldeia. Fotogramas do filme: *Bicicletas de Nhanderú*.

3.2.1 Entre o silêncio e a palavra

Bicicletas de Nhanderú inicia-se com a presença do velho sábio Solano, observando a chegada do temporal na aldeia. No primeiro plano do filme, a composição destaca o céu e o movimento das nuvens escuras que anunciam a tempestade. A menor porção do quadro permite a visão, ao fundo, de algumas casas, cercas e a mata ao redor. A câmera permanece parada, enquanto ouvimos o som do vento que deixa sobressair a voz em *off* de Solano.

Os Tupã são assim. Eles não vêm só para trazer chuva, vêm também para nos proteger. Eles não caminham em vão, pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal.

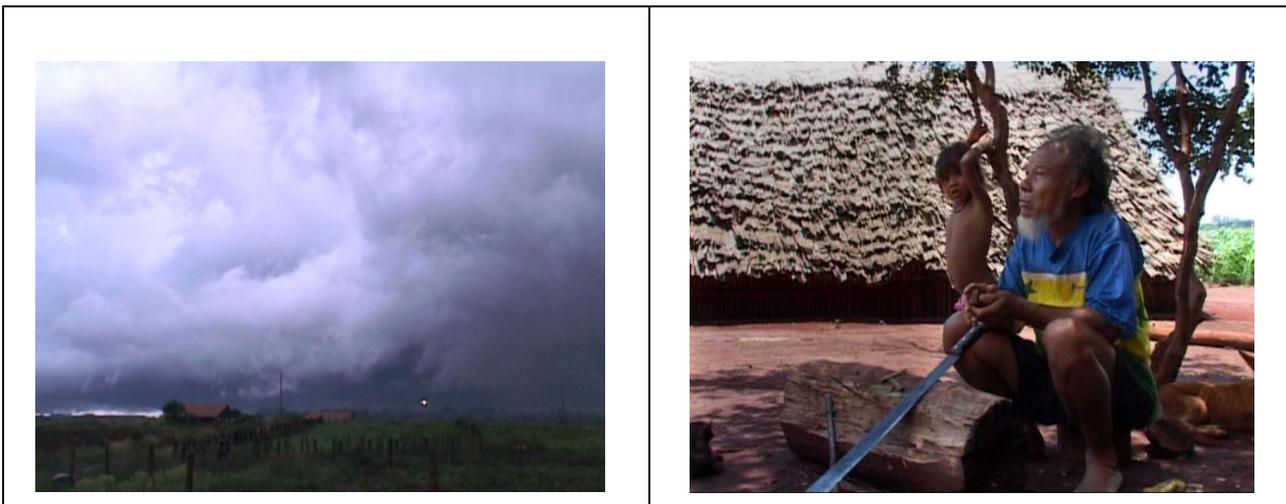
Solano está sentado em um toco de árvore, tendo outro tronco um pouco maior à sua frente. Sobre este descansa um facão. Seu olhar dirige-se ao extracampo, em *raccord* com o plano anterior, como se ali permanecesse em admiração e respeito à natureza. Próximas do personagem estão duas crianças agarradas a um pequeno arbusto e por onde aparecem também alguns animais domésticos – aves, um gato e um cachorro. Ao fundo, uma das malocas da aldeia. Solano persiste em silêncio e a força do vento perpassa o espaço sonoro e

imagético. A câmera treme sob o impacto que o fenômeno da natureza causa e revela a presença do dispositivo em cena, afetado fisicamente pelo entorno. O plano é longo e de profunda beleza. O silêncio do personagem só é quebrado pela brincadeira das crianças e um ruído ou outro dos animais que por ali se encontram. O gesto fundamental que guardamos daquela situação está expresso no rosto do velho *karaí* Solano, que não é mostrado em *close*, mas em plano aberto. Às vezes olha em direção à câmera e retorna o olhar para o horizonte. Há toda uma relação estabelecida entre ele e a natureza – relação que no filme se evidencia pelo jogo entre o dentro e o fora de campo – e esta só pode ser apreendida graças à duração do plano, que permite ao observador o envolvimento com o que está posto em cena.

A montagem do filme opta por revelar a presença da câmera, quando o vento forte provoca a necessidade de reposicionar o aparato fílmico que se encontra na mão do operador. Nota-se, nesse caso, um respeito pela unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura pelo corte submeteria a experiência do mundo vivido a uma demanda exterior de representação. Poderíamos lembrar, nesse caso, da conhecida noção de André Bazin (1991) em torno da montagem proibida, na qual reivindica que o plano deve se abrir à multiplicidade do real.

O que parece ser algo banal vai se mostrando de forma efetiva no filme, colocando em questão os limites da tomada (onde cortar? E o que mostrar?). Questões que vão atravessar o filme em vários aspectos, como veremos a seguir, envolvendo a *mise-en-scène* e a montagem.

Em comentários no livro comemorativo dos 25 anos do *Vídeo nas Aldeias*, Ariel Ortega afirma que o silêncio é sagrado para os Guarani. “Sempre que se chega num lugar deve-se ficar em silêncio. Ouvir o barulho do silêncio. No filme este silêncio também é importante” (ARAÚJO, 2011, p.149). O silêncio evoca a espiritualidade da qual o filme se propõe a falar e acolher. Quanto à tempestade que se aproxima, apresentada nessa sequência inicial, ela é interpretada na aldeia como um desejo do deus Tupã para purificar as frutas e florescer as árvores no período das chuvas.



Figs. 113 e 114: a direção do olhar de Solano estabelece a relação da tomada com o extracampo.
 Fonte: fotogramas do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

É a tempestade, ainda, que vai trazer o raio, que também se torna importante para os Mbyá no filme, pois todos na aldeia atribuem significado à sua ação. O filme registra o momento em que o raio atinge ao longe uma árvore e a sequência continua, localizando espacialmente duas casas na aldeia vistas de um plano aberto do lado de fora, circundadas por uma pequena plantação. Dentro de uma das moradas, a família conversa sobre a queda do raio. A câmera descreve uma pequena panorâmica no ambiente, onde se encontram duas mulheres e um jovem. Uma delas, a mais velha, deseja um pedaço do galho atingido pelo raio para fazer colar para os homens, como sinal de proteção. Enquanto conversa, a senhora permanece sentada, enquadrada em um plano intermediário que a destaca a partir dos joelhos. A câmera procura se ater às expressões e gestos da mulher que permanece com o olhar voltado ao chão, ao mesmo tempo em que segura em uma das mãos uma espécie de cajado de madeira, com o qual parece desenhar algo no terreno – ação que não se dá a ver plenamente na imagem. A outra mulher aparece em cena, preparando a comida: o plano detalhe mostra a panela no fogo à lenha sendo manejada por ela, enquanto menciona o susto que um dos rapazes da aldeia sentiu com a queda do raio. A sequência continua com um homem na mata à procura da árvore atingida. A câmera caminha com ele, segue seus movimentos, colocando-se como a visão subjetiva de um personagem (o próprio diretor?), com o qual o índio dialoga a procurar a árvore atingida pela intempérie. Ao encontrá-la, o homem aponta ao alto o local exato atingido pelo raio, que, em seguida, é mostrado num plano instável, de baixo para cima, um pouco tremido pelo uso da teleobjetiva

da câmera. A inserção de um plano detalhe revela em close um pedaço da madeira atingida pelo raio, que se materializa em cena como “um agente mediador” (BRASIL, 2012, p.8), e que faz a passagem entre o campo e o extracampo, entre o mundo vivido e o mundo espiritual dos Mbyá. Desse modo, aquele que filma – não identificado na cena – conversa com o outro índio, que se volta sempre para a câmera e comenta sobre a possível morte do espírito habitante da árvore atingida pelo raio, este, provavelmente, um “espírito bravo”, com a intenção de assustar a aldeia.

As duas sequências descritas acima revelam a relação do campo com o extracampo nas tomadas, como já havia apontado Brasil (2012). Elas indicam traços do mundo mítico ou de uma cosmologia dos Mbyá em contato com o cotidiano da aldeia, a partir dos modos de vida desse grupo postos em cena no filme. Esses elementos de dimensão mítica não podem ser apanhados plenamente nas imagens, mas se insinuam por meio de indícios. O extracampo se apresenta, assim, como parte do dentro, do que é visível na imagem, por sua força intrínseca e coextensiva ao campo (BRASIL, 2012, p. 6). O extracampo se faz notar, assim, por meio de lascas e estilhaços; manifesta-se nas palavras ditas com calma e cuidado pelos personagens; em seus gestos, como na bênção da velha Pauliciana às guabirobas colhidas pelas crianças na mata. Frutos que são purificados com a fumaça do seu cachimbo, de modo que invoque os deuses para que recaia sobre as crianças proteção e saúde. Esse universo mítico se avizinha a partir das “prosas miúdas” registradas no cotidiano da aldeia, atribuindo à palavra precisão ao ser enunciada para exaltar suas crenças. Assim como o visível se entrelaça ao invisível, o campo ao extracampo, as palavras se entrelaçam ao silêncio, o dito ao não dito. A matéria expressiva do filme é assim constituída de planos rarefeitos, esgarçados, cujo resultado não é uma totalidade didaticamente organizada, mas uma pequena e precária composição do cotidiano na aldeia.



Figs. 115 e 116: o extracampo apanhado por objetos, gestos e palavras, como parte constituinte do campo.

Fonte: fotogramas do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

3.2.2 A conversação nos filmes Mbyá-Guarani

As belas palavras são sagradas para os Mbyá e têm a hora certa de serem enunciadas. Nelas inscreve-se o que Chamorro (2008, p.16) – amparada em estudos antropológicos e etno-históricos – denomina “conceito-existência”, que atribui à “palavra” as criações dos Guarani, sua autocompreensão, cosmologia e espiritualidade. Palavra que, originariamente, não existia na forma escrita, mas expressava-se pela oralidade, tendo como fonte a memória e a inspiração. A vida dos Guarani está ligada à palavra desde sua concepção, passando pelo nascimento, nomeação, iniciação, paternidade/maternidade, velhice e morte. Desse modo, a palavra como existência “estrutura o ser, a pessoa individual, inserindo-a no conjunto social de seres humanos e meio ambiente, ou seja, no mundo Guarani” (Grünberg, 2008).

Em *Bicicletas de Nhanderú*, o realizador/personagem, Ariel Ortega, estabelece uma relação de aprendizado espiritual com Solano, na qual a palavra tem forte presença, pois é por meio dela que se expressa o conhecimento do *karai* sobre as coisas divinas. No primeiro encontro entre os dois no filme, eles conversam ao redor de uma fogueira dentro da morada de Solano. É noite e os dois, sentados, conversam sobre o poder dos deuses e sua proteção divina. O início da cena é povoado pelo som da fogueira de onde parte a câmera, em *close*, fazendo um suave movimento panorâmico vertical até enquadrar Ariel, a partir dos joelhos, sozinho no quadro. Ele está à frente de Solano, que também será enquadrado pela câmera, da

mesma forma, no plano seguinte. Ouve com atenção as palavras do *karaí*, que fuma um cachimbo (*petýgua*), elemento importante no modo de vida e rituais Guarani. Ariel está interessado em saber se o velho sábio da aldeia pode ouvir e ver os deuses, ao que Solano responde:

Solano – Quando os deuses falam você não vê nem escuta
O que Tupã fala, o que acontece na meditação é inexplicável. Sem perceber, as palavras chegam e são ditas por você... (silêncio).

Após essas palavras, a montagem proporciona um novo ponto de vista da cena, na qual vemos os dois juntos, em silêncio, enquadrados um pouco mais distantes. Ariel permanece na penumbra, de frente para a câmera, com os cotovelos apoiados no joelho e com os punhos cerrados a segurar o rosto inclinado para baixo. No plano seguinte, o quadro concentra-se em Solano que, então, completa seu raciocínio, dizendo em tom poético: “nós somos uma bicicleta dos deuses, nada mais do que isso”. A iluminação é construída de forma a realçar a figura de Solano, acentuando a relação entre o aprendiz e o *karaí*: a composição da cena, em luz e sombra, destaca o encontro do realizador principiante com o sábio experiente, relação que permeará todo o filme.

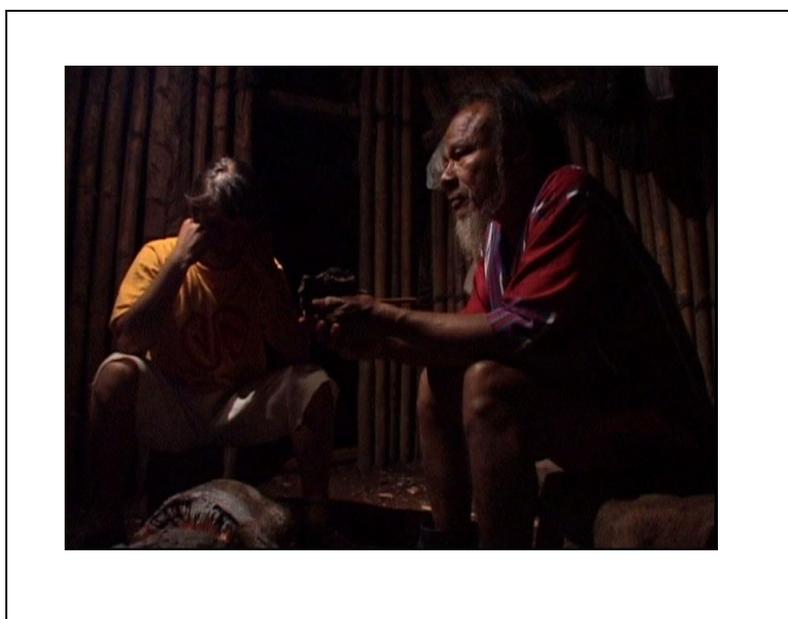


Fig. 117: a iluminação da cena realça a sabedoria de Solano.
Fonte: fotograma do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

Em *Bicicleta de Nhanderú* há uma rica variação da iluminação natural, na qual está imersa a conversação entre os personagens: os tons avermelhados diante da fogueira noturna na morada de Solano ao cinza profundo da tomada de abertura do

filme, destacando o movimento das nuvens, enquanto ouvimos as palavras de Solano sobre o poder de Tupã; na cabana de Paulicianiana, a luz do sol que penetra pelas frestas das paredes de madeira e realça a fumaça do braseiro a cozinhar o alimento na panela, passando por uma luz mais homogênea – de equilíbrio entre brilho e contraste – nas conversas realizadas em áreas externas sombreadas da aldeia até a luz do fim de tarde como diante da casa de reza.



Figs. 118 e 119 : variações da luz natural embalam as conversas em ambientes internos e externos.
Fonte: fotogramas do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

As palavras expressas no cotidiano da aldeia estão sempre situadas, ora internamente às moradas, ora em locais externos como pátios e matas ao redor da aldeia. São conversas atravessadas por significados míticos ou religiosos, que de alguma forma se insinuam nos diálogos, como na cena em que as crianças cortam lenha, evocando o espírito das árvores ou em todos os encontros com Solano.

Em outra sequência, o aprendizado de Ariel com o *karaí* continua de dia, numa área externa da aldeia. A tomada inicial, em plano fixo, destaca a paisagem com muitas árvores em um pátio vazio, de terra batida, este que se encontra em primeiro plano na tomada em relação à câmera. Mais ao fundo, duas moradas circundam o local e uma mulher, de costas, caminha entre elas. Um som forte de vento adensa a ambientação sonora, enquanto vemos o balanço das árvores. Mas, aos poucos, o som vai sumindo com o aparecimento de um novo plano. Primeiro surge Ariel, enquadrado em plano próximo, de perfil, com o olhar em direção à borda direita do quadro. A tomada continua sem corte, com a câmera fazendo um rápido

movimento panorâmico para a mesma direção do olhar de Ariel, enquadrando, então, a presença de Solano. A profundidade de campo revela uma área aberta com algumas árvores derrubadas e uma mata mais ao fundo. Os dois encontram-se abaixados – não se explicitando, nesse momento no quadro, exatamente a postura dos personagens, algo que será revelado mais adiante no filme. Ariel está entregue à escuta do mestre, que disserta sobre o poder divino da criação, palavras expressas com naturalidade, mas que possuem tom poético. Elas novamente criam uma passagem entre o que está visível na imagem e o extracampo mítico dos Guarani apanhado, assim, em traços do cotidiano Mbyá. Ariel acha engraçadas as palavras do mestre, quando afirma que de um ser podem surgir outros seres. Inspirado nos deuses, Solano diz que de um guarani pode surgir uma nação, assim como de um peixe vários outros peixes; de uma anta, uma capivara e desta, a cutia. Assim como da cutia pode surgir o preá. “Pode-se gerar uma nação a partir de um ser”, enfatiza Solano, expressando o sentimento de nação que vai adquirir importante significado no desenrolar da narrativa.

A conversa entre Ariel e Solano é interrompida pela montagem do filme para mostrar os Mbyá retirando grandes troncos de árvores da mata que servirão de estrutura para a construção da casa de reza. Ali também as falas se referem aos ensinamentos sobre a construção da morada sagrada. A câmera acompanha os homens em plano contínuo pelas trilhas no meio do mato, conduzindo as toras e depois durante a construção da casa cerimonial.

De alguma forma, tais ações implicam também o “dentro” e o “fora” naquilo que envolve a própria feitura do filme, como se esse processo de filmagem impulsionasse a construção da casa de oração. Haveria, desse modo, uma imbricação entre um e outro, evidenciando, mais uma vez, como, em sua dimensão performativa, o fazer cinematográfico se mistura a outras práticas da aldeia, fazendo inclusive precipitar ações que não existiriam não fosse o filme. Traços da sobreposição desses dois espaços – o fílmico e o cotidiano – são expressos também pelas palavras dos sujeitos filmados: finalizada a construção da casa de reza, sentados em um tronco, estão uma mulher, uma criança, uma velha e Solano. A mulher, mais próxima da câmera, está fumando cachimbo, enquanto os demais demonstram em seus gestos uma sensação de frio, que parece envolver o ambiente. Ela expressa em sua fala a aproximação entre o mundo fílmico, o mundo vivido e o cosmológico:

Mulher – Pode parecer que fizeram isso só para o filme, mas não é assim. No final deu tudo certo. Eles não fizeram sozinhos, *Nhanderú* ajudou.



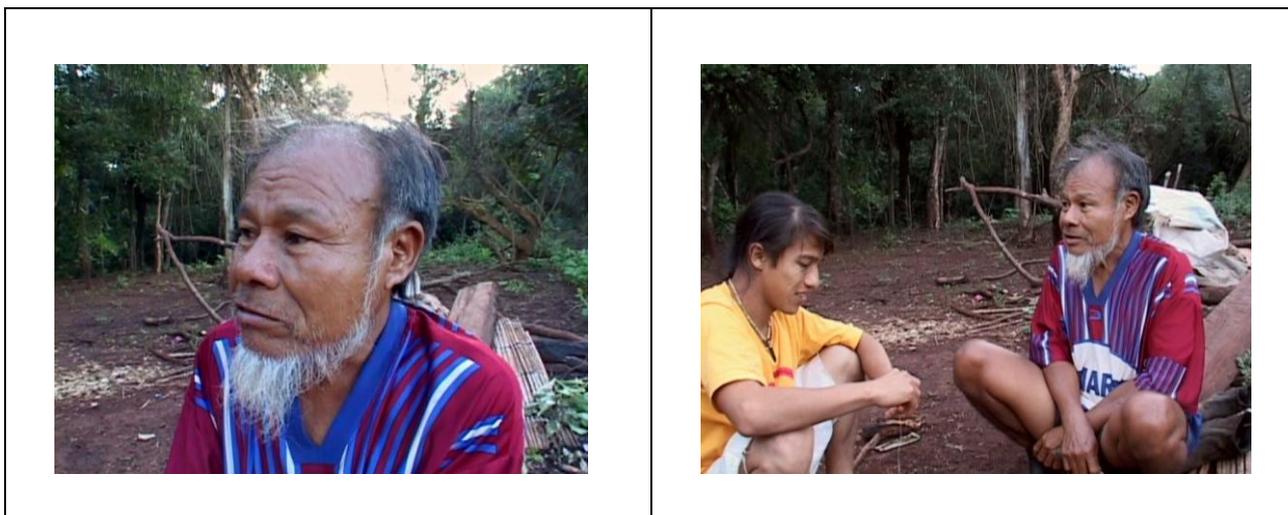
Fig.120 : nas palavra dos sujeitos filmados expressa-se a aproximação do fílmico com o vivido.
Fonte: fotograma do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

Em relação à importância das palavras para o Mbyá, Pierre Clastres (2012) nos lembra do talento desse povo como oradores e ouvintes. As palavras dos que são iluminados pelos deuses encontram os demais membros da aldeia à disposição de ouvi-los. Trata-se sempre de enunciações que destacam, segundo Clastres, o destino dos Mbyá sobre a terra, a necessidade de respeito às normas divinas, a esperança da conquista da perfeição, “o estado de *aguyje*, que é o único que permite aos que o atingem ter o caminho da Terra sem Mal, aberto pelos habitantes do céu” (CLASTRES,2012, p.177).

Temas que aparecem nos filmes do coletivo Mbyá-Guarani por meio do fio das palavras, apreendidas na forma “tênué, esgarçada, da conversação” (BRASIL, 2012), e também por meio dos cantos Guarani, como reivindica Deisy Lucy Montardo (2009). Ao mesmo tempo, as palavras possuem uma força profética e que se ligam à própria história dos Guarani em sua resistência a aceitar o cristianismo dos jesuítas, algo presente também em *Tava – a casa de pedra*.

Dessa forma, *Bicicletas de Nhanderú* projeta o extracampo para o interior do campo pelo insinuar das palavras:

Eis, assim, a força da palavra guarani: por meio do discurso mítico, da palavra profética, ela elabora o *fora*, projetando o *dentro* como cosmologia na qual a troca é valor fundamental. Palavra que se mostra e se ouve no filme como um fiapo, como um murmúrio e que, tão mais calmamente enunciada, mais revela seu poder de resistência (BRASIL, 2012, p.7).



Figs. 121 e 122: as palavras de Solano deixa entrever traços do mundo mítico Guarani no filme.
 Fonte: fotograma do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

É possível perceber, no filme, o respeito que os mais jovens, como Ariel, devotam aos mais velhos como Solano. Essa relação de reverência está presente no diálogo de ambos, atravessando também todo o processo de produção do filme naquilo que se constitui como o vínculo entre quem filma e quem é filmado. Assim, Pauliciano pergunta para o neto, o realizador Jorge Morinico, sobre as filmagens, enquanto vai fabricando o crucifixo com a lasca da madeira atingida pelo raio. Morinico aparece no quadro em pé, fixando a luz que ilumina a cena dentro da maloca, enquanto ela está sentada, de corpo inteiro, envolta em roupas e sacolas e tendo à sua frente uma chaleira sobre o fogo à lenha. Ao seu lado, encontra-se outro índio – o mesmo que foi buscar na mata um pedaço da madeira atingida pelo raio – concentrado na fabricação de um crucifixo. Enquanto trabalham, eles conversam sobre o cachê pago aos índios que aparecem nos filmes e sobre mostrar ou não a festa na aldeia. No final da sequência, Morinico aparece saindo da morada da anciã, portando o aparato de luz e som e caminhando em direção à câmera para mostrar o crucifixo com o qual Pauliciano lhe presenteou. Evidencia-se, mais uma vez, o atravessamento entre mundo fílmico e mundo vivido.

Esse relacionamento entre as diferentes gerações na aldeia não se constitui sem que haja, também, dissenso entre as gerações. Mostrar a festa no filme não agrada a todos, como o próprio diálogo de Pauliciano com o neto insinua. E mesmo nos ensinamentos de Solano a Ariel, as diferenças aparecem em fiapos, apanhadas por indícios e por expressões miúdas e palavras jocosas. Em um exemplo, Solano

explica a Ariel Ortega sobre os sacrifícios do corpo para um *karaí* tornar-se puro, o que envolve restrições sexuais, algo exagerado, segundo Ariel, expresso na reação do aprendiz que imediatamente se levanta, achando graça da situação.

Outro exemplo dessas diferenças internas vem do espaço extrafílmico, mas parece ter importância crucial na maneira como se constrói esse cinema compartilhado com a comunidade. O cacique Cirilo Morinico, autoridade maior entre os Guarani no Rio Grande do Sul e pai de Jorge Morinico, membro da equipe que produziu *Bicicletas*, não aparece no filme. Ele é uma das vozes dissidentes, para quem o trabalho não deveria focar as festas e centrar-se nas práticas da aldeia que sugerem, mais enfaticamente, o lado espiritual da vida dos Mbyá-Guarani. “Tinha que começar com a Casa de Reza, mostrar a plantação, e não mostrar o povo bebendo”, diz Cirilo (ARAÚJO, 2011, p.151).

Percebe-se, assim, como a noção de cultura é ampliada e tomada reflexivamente na comunidade Mbyá, o que nos remete, aqui também, à formulação de Manuela Carneiro da Cunha, em torno da “cultura com aspas”: a discussão que o filme proporciona e mesmo produz faz com que os Mbyá reflitam e negociem seus próprios costumes e práticas na aldeia. Essa negociação é acionada pelo filme e constitui sua *mise-en-scène*, cujo componente central é a contínua conversação – sempre pontuada e constituída pelo silêncio.

Em outra perspectiva, as palavras constituintes das práticas cotidianas da aldeia vão revelar, também, aspectos geopolíticos e sua relação com o mundo da vizinhança, principalmente, nas cenas que acompanham as andanças das crianças pelas redondezas da aldeia.

3.2.3 As perambulações em torno da aldeia

Em *Bicicletas de Nhanderú*, o sentido da caminhada se organiza pelas perambulações próximas da aldeia, principalmente àquelas realizadas por dois personagens mirins, os irmãos Palermo e Neneco. As sequências com os dois revelam a segunda dimensão do extracampo no filme. Se até aqui descrevemos momentos importantes de conversação, em que a relação do campo com o extracampo implica sua dimensão mítica ou cosmológica, ou seja, voltada para as relações intraétnicas dos Mbyá, as perambulações das crianças revelam também a dimensão geopolítica e interétnica, voltada para o fora da aldeia, como afirma Brasil (2012). As crianças são as protagonistas que atravessam as fronteiras geográficas e

culturais: atravessam cercas, os limites entre o tradicional e o massivo, assim como os limites entre o filme e o vivido.

Na primeira andança dos dois no filme, a câmera acompanha os meninos até a mata para buscar lenha. Bem próxima, a câmera os segue, ao mesmo tempo em que é tomada por Palermo como um companheiro de caminhada com quem dialoga. Assim, ele conta da dificuldade em caçar passarinhos nas redondezas pelo temor à reação violenta de fazendeiros da região. “[...] os brancos podem atirar na gente e não seria bom que isso acontecesse”, diz Palermo, que na mata volta a se referir à vizinhança branca, quando vê sua armadilha vazia: “os brancos desmataram tudo”, lembra o menino. A câmera permanece sempre próxima das duas crianças enquadradas em planos intermediários, nos quais os corpos se destacam envoltos pela mata, de modo a valorizar a ação dos corpos e seus movimentos no corte dos galhos e no manejo do facão. Na mata, suas palavras evocam também o lado mítico Guarani, ao lembrar-se do espírito das árvores derrubadas pelos brancos a quem atribuem o motivo da mudança dos pássaros “para outro mundo”, já que estes são impossíveis de serem apanhados com armadilhas. Ao mesmo tempo, estas são palavras que revelam a relação nem sempre amistosa com a vizinhança dos fazendeiros.

Nessa sequência, ao mostrar os meninos atravessando a fronteira física que separa a aldeia da fazenda, o filme sugere também as passagens entre o mundo vivido enquadrado pela câmera e o extracampo cultural e mítico. Mundos que também se avizinham e que fazem o “fora” atravessar as bordas do quadro, penetrando o “dentro”. Seguir os meninos em suas perambulações não se faz aqui sem que se instaure certa tensão ao campo em sua relação com o extracampo. Palermo relembra, em tom de aventura, quando tiros foram disparados na direção dos índios que por ali estavam, provocando medo, pavor e fuga.



Fig.123: atravessar a fronteira da fazenda: relação com o dentro e o fora no filme.
Fonte: fotograma do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

Dissemos, anteriormente, que nas perambulações pelos arredores da aldeia, a câmera – e, por conseguinte, aquele que filma – é constantemente convocado pelos sujeitos filmados a participar da cena. Assim, as sequências com os meninos estreitam as relações entre os envolvidos na tomada, a ponto de solicitar daquele que conduz a câmera outra postura, deslocada daquela que se identifica com a soberania do diretor. Abrigado no antecampo, o diretor seria responsável pela condução segura e o controle da cena, o que parece sofrer inflexões aqui.

Em outra andança dos dois meninos, Palermo e Neneco seguem em direção à casa da fazenda vizinha à aldeia, com o intuito de comprar sabão. A câmera na mão do operador os segue, como na sequência da mata. O antecampo, mesmo oculto, se faz presente pela convocação dos meninos ao diálogo com quem filma, revelando a presença (provavelmente) de Ariel, audível em cena. Ao cruzarem mais uma vez a fronteira com a fazenda, ultrapassando a divisa de arame, Neneco pergunta ao câmera se ele vai acompanhá-los. Mais adiante, outra vez, volta-se para aquele que filma, indagando-o sobre a possibilidade de assistir às imagens. Essas situações expressas em cena reforçam o caráter relacional fortemente presente na *mise-en-scène* do filme, em que o sujeito que filma é apanhado na relação, envolvido pela potência da tomada. Como em outro gesto metafórico do filme, atravessar a fronteira entre aldeia e fazenda pode ser estendido também ao ato de Ariel de estar entre o dentro e o permanecer fora do campo visual da câmera.



Fig.124: Neneco volta-se para a câmera e convoca o antecampo a participar do filme.
 Fonte: fotograma do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

O antecampo, nesse caso, não seria constituído apenas do que permanece escondido atrás da frontalidade da imagem, mas constitui-se como um “entorno”, uma espécie de volta que desloca o diretor e o põe em cena. Mas estar em cena com os meninos implica incorporar o mundo vivido ao mundo filmado, assumindo-se os riscos que daí decorrem. Ainda na sequência até a casa da fazenda, Palermo se aproxima do irmão. Os dois brincam enquanto caminham, agarram-se no chão. A voz de Ariel adentra o quadro, alertando os meninos sobre a presença de um cão nos arredores. A câmera os acompanha até o momento em que Palermo agarra o calção de Neneco. Antes que a ação termine, há um corte. Priva-se o espectador de algo prestes a acontecer. Talvez por sua insignificância na cena tenha sido banida na edição, mas aquilo que permanece invisível acaba por revelar que a função de Ariel não era só filmar os meninos, mas envolve cuidados e proteção aos sujeitos filmados nessa aventura até à fazenda. Nesse sentido, o filme revela um deslocamento dos pressupostos da *mise-en-scène*, ao distanciar-se do controle de quem filma sobre quem é filmado, resultando em uma *mise-en-scène* menos manejada pela direção, aberta ao que vem do vivido e mais efetivamente construída no encontro dos corpos em presença da câmera.

A sequência continua no espaço aberto que os conduz até à casa vizinha. Os dois meninos *permormam* para a câmera, imitando, inesperadamente, Michael Jackson. A câmera se limita a mantê-los no quadro em plano aberto, enquanto dançam, gesticulam e cantam. Na cena, Ariel não guia as crianças: guiar seria o

trabalho do diretor, estabelecendo os limites da encenação. Ele opta por deixar o espaço cênico ser constituído pelo desenvolvimento da *performance* das duas crianças. Ariel as segue, deixando as personagens sozinhas “se encarregarem da organização de suas aparições”, como diz Comolli (2008, p.54). Nesse ponto, quem domina a câmera aceita o jogo e responde às proposições das duas crianças, em um gesto de apagar a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano. A câmera mostra-se para o espectador ao se impor na cena como parte da *mise-en-scène* e ao alcance daqueles que ela filma. Perto dos corpos, quase tátil, no dizer de Comolli.

Na chegada à casa da fazenda, os meninos são seguidos de perto pelo *travelling*, a câmera na mão, que se desloca lentamente diante do território do *outro*. Ariel parece retrair-se, como se evitasse uma exposição desnecessária num espaço desconhecido. Todos observam com cuidado o ambiente que extrapola os limites da aldeia e a câmera torna-se um pouco instável. Os dois meninos assumem a interlocução com os vizinhos, às vezes fazendo comentários engraçados sobre os costumes dos brancos. Enquadrados sempre próximos da câmera, Palermo e Neneco comentam a presença de uma criança na varanda, pedindo ao cinegrafista que mude de lugar para capturar a imagem do menino branco, que tenta se esconder da câmera. “Ele não quer aparecer”, diz Palermo, e logo completa “mas vai aparecer no nosso filme”. Ouvimos a voz em *off* de Ariel, apreensivo com a situação: “comprem logo”. Assim, por estar entre o dentro e o fora de campo, Ariel deixa transparecer oscilações entre a intervenção e não intervenção na tomada, quanto à conduta dos meninos.

Nota-se que o fotógrafo não está à vontade na cena. Sabe que aquele território guarda tensões: a relação nem sempre pacífica entre brancos e índios, como o próprio Palermo, em cena anterior, já havia acenado.

Podemos afirmar que a sequência é construída como um experimento. Ariel filma as crianças porque elas vão até à casa da fazenda ou ele as leva até lá para poder filmá-las? Trata-se de uma questão sobre a qual não há certeza: porque nesse momento parece haver uma reciprocidade entre o acontecimento e o seu registro, entre o gesto de *mise-en-scène* e seu atravessamento pelo mundo. A câmera participa, estimula e faz precipitar uma expressão, mas o que acontece a ultrapassa e a conduz.



Figs.125 e 126: a fazenda: território de tensões expressas no jogo entre o campo e o antecampo.
Fonte: fotogramas do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

Se os meninos, anteriormente, pareciam *performar*, é porque foram estimulados pela presença da câmera. É nesse momento que o filme estimula uma expressão dos sujeitos, ao provocar certa emergência de acontecimentos que faz precipitar uma ação. Não só o filme nele mesmo, mas o filme tomado pela relação. A *mise-en-scène* não partiria, assim, autonomamente, daquele que está atrás da câmera, mas sua peculiaridade está na incidência da relação mais fortemente constitutiva da própria cena, a ponto de deslocar o diretor como aquele que está atrás da câmera para o interior da cena, fazendo-se, então, a *mise-en-scène*.



Figs.127 e 128: Neneco e Palermo *performam* para a câmera, imitando Michael Jackson.
Fonte: fotogramas do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

Se algo do mundo está chegando até ao antecampo, é possível afirmar que a noção de *mise-en-scène* também está sendo reconfigurada. O antecampo – que a rigor se esconde atrás do quadro da imagem – não permanece escondido, mas

revela-se como um entorno atravessado por diversas forças que abrigam a relação de quem filma com aqueles que são filmados. Desse modo, *Bicicletas de Nhanderú* sugere uma reconfiguração da *mise-en-scène*, que supera a categoria do fora e do dentro como instâncias separadas, heterogêneas, redefinindo o antecampo (em cena) como espaço profundamente marcado pela incidência da relação.

3.2.4 Entre a crença e o consumo

Já dissemos que o extracampo em *Bicicletas de Nhanderú* envolve uma dimensão mítica ou cosmológica e expõe tensões ligadas a problemas geopolíticos. Assim, a fazenda é lugar que guarda relações de enfrentamento com a aldeia por envolver, em alguns casos, o litígio das terras. Menos explícita no filme é a relação com a escola, mostrada como espaço de certo desinteresse para as crianças, como demonstra Palermo, ao sair em meio às explicações da professora, reconhecendo, ironicamente, seu interesse pelo lanche. Mais relevante no filme, nos parece, é a relação do extracampo com a dimensão cultural na aldeia e a penetração de costumes da cidade no modo de vida indígena, o que perpassa também a construção da casa de reza.

Em *Terra sem Mal*, Helène Clastres destaca a importância da *opý*, a “casa das preces” para os Guarani. “É uma construção mais comprida, retangular sempre orientada de leste para oeste: a porta está a oeste, uma janelinha dá para o sol nascente [...] é nessa casa que se cumprem todas as atividades religiosas: danças, cantos, relatos e comentários das tradições sagradas” (CLASTRES, 1978, p.86). Clastres destaca ainda que, para os Mbyá, a religião permanece, como a língua, “o veículo pelo qual podem ainda afirmar sua diferença e isso explica que seja mantida secreta e ocupe um lugar privilegiado na vida cotidiana” (CASTRES, 1978, p.86).

Nesse local sagrado, a equipe de filmagem não entra. Por isso, as tomadas do lugar são sempre em externas diurnas, nas proximidades da casa de reza. No filme, o *karaí* Solano recebe, em sonho, a missão de construir a morada, representação maior da valorização espiritual dos Mbyá. Mas, ao mesmo tempo, reconhece suas fraquezas e a dos demais membros do seu grupo, que se deixam levar pelas tentações advindas da cidade. A festa aparece no filme como uma comemoração noturna na qual se misturam crianças e adultos. A câmera percorre o pátio onde todos se encontram, ora acompanhando as crianças, ora fixando-se nos adultos que dançam ao som da “música de branco”, tomam cerveja e jogam cartas.

O próprio Solano aparece desfrutando desses prazeres impuros para os Guarani. O filme revela, assim, que o cotidiano dos Mbyá é feito no contato com o mundo urbano, das relações interétnicas que adentram a aldeia e são ressignificadas pelos indígenas. Nessa sequência, a festa aparece como ameaça de desagregação da comunidade Mbyá e, por isso, muitos acham por bem recusá-la (ou mesmo, ocultá-la no filme).



Fig.129: a penetração de costumes de fora da aldeia vistos como ameaça à comunidade.
Fonte: fotograma do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

Numas das cenas em que discute o tema, o próprio diretor, Ariel Ortega, em conversa com o artesão Mariano Aguirre, posiciona-se contra as festas. Ariel e Mariano estão sentados na varanda de uma das moradias, ladeados de outros dois jovens da aldeia. A montagem faz um jogo de plano e contraplano entre os dois, detendo-se em maior tempo na tomada de Ariel, que conta sobre um sonho no qual foi alertado sobre o perigo das festas, que considera entrada de “coisas ruins” para os indígenas, sem, no entanto, parecer sensibilizar os que o ouvem. O próprio Solano reconhece as muitas tentações do mundo para os *karaí* e admite :

Solano – Nós, os Mbyá, convivemos num mundo de imperfeições, nunca ficaremos puro. Precisamos de nossas danças na casa de reza para tirar nossas impurezas do corpo.

Nesse sentido, a construção da casa de reza aparece no filme como uma resposta – ao mesmo tempo fílmica (na medida em que sua construção é movida pelo projeto do filme) e vivida – à ameaça do fora sobre o dentro, isto é, daquilo que

vem do mundo dos brancos para a aldeia. Todos na aldeia estão envolvidos na construção desse centro de celebração, lugar da purificação. As crianças ajudam no preparo do barro que fará o reboco – entre uma brincadeira e outra, jogando o barro uns nos outros – e amassam a argila com os pés, tarefa que Ariel também se dispõe a fazer, entrando mais uma vez em cena. Os planos, agora mais abertos, destacam os corpos em ação e em comunidade. É nesse trabalho, em mutirão, que a música surge aos poucos em cena, mostrando primeiro os dois jovens músicos, tocando o violão e a *ravé* sentados no batente de uma choupana. Crianças e jovens dançam em roda, o *yvyra'ija*, em frente da casa de reza, agora pronta para receber os rituais. O enquadramento aberto destaca um dos jovens ao centro do círculo a passar o *popygua* por baixo dos pés das crianças que vêm em sentido contrário, aumentando aos poucos sua altura em relação ao chão. Todos ali acreditam que a casa de orações vai fortalecer a aldeia e recebem a benção *aguyjevéte* dada por uma das anciãs da aldeia. Nesse ritual que encerra o filme, a câmera também participa, sendo benzida pela velha senhora, postada em pé em frente daquele lugar de purificação.

A forma como a sequência é estruturada, finalizando o filme, revela um desejo de que a espiritualidade dos Mbyá mantenha a coesão do grupo, suplantando às ameaças externas. Trata-se no caso de uma comunidade fílmica, na medida em que se produz por meio de sua *mise-en-scène*. De todo modo, mais uma vez, o dentro e o fora se colocam em cena misturados, trazendo elementos do extracampo para a *mise-en-scène* de *Bicicletas*. A música e a dança são componentes que, no filme, reforçam os laços intraétnicos dos Mbyá integrados à bênção final: nota-se uma ligação sutil com a fala de Solano, a invocar essa unidade da aldeia, dizendo a Ariel que de um guarani pode surgir uma nação. Mas o filme nos dá a ver a constituição de uma unidade que não esconde ou solapa a multiplicidade (de relações, alterações e negociações) e que não suprime o processo de sua constituição. Por isso, a *mise-en-scène*, assim como a forma final do filme organizada pela montagem, não nos parecem nem plenas, nem didaticamente organizadas. Por sua vez, o ritual que convoca a presença da câmera em cena, reforça a singularidade da *mise-en-scène* dos filmes Mbyá, na qual o antecampo faz parte de uma relação que não separa o mundo fílmico do mundo vivido.

A *mise-en-scène* do filme evidencia esse embate entre o que vem de fora e o que é de dentro e o conflito que se instaura entre os Mbyá frente à tentação do

consumo e o recolhimento ao espiritual. Em proximidade com as vidas na aldeia, o filme esquiva-se tanto da “vontade de pureza”, quanto de um “lamento pela perda”, ambas presentes em muitas representações idealizantes dos grupos indígenas.



Figs. 130 e 131: após a construção da casa de reza todos ganham a benção, incluindo a equipe de filmagem que participa do ritual.

Fonte: fotograma do filme *Bicicletas de Nhanderú*.

3.3 Tava : a busca pelo passado Guarani

O terceiro filme analisado do coletivo Mbyá-Guarani retoma uma discussão já presente em *Duas aldeias, uma caminhada* sobre o simbolismo das ruínas das missões jesuíticas para o povo Guarani. Voltemos, então, a uma das cenas do filme em que os personagens encontram-se no sítio histórico das ruínas de São Miguel das Missões, no sul do país. Ariel Ortega, Patrícia Ferreira e Mariano Aguirre caminham entre as muralhas e se põem a falar diante da câmera, imaginando o esforço e sofrimento de seus antepassados para erguer a construção. Ali, o filme vai se fazendo à medida que a presença corporal dos personagens, em contato com o mundo material, instiga-os a refletir sobre o passado dos próprios Guarani, estes, vistos pelos Mbyá como principais agentes históricos, mas renegados a figurantes nos documentos oficiais. Já aparece em *Duas aldeias, uma caminhada* a reivindicação do reconhecimento do protagonismo Guarani nos acontecimentos que envolvem as missões jesuítas e a Guerra Guaranítica. Desse modo, o pensamento indígena ressignifica o discurso histórico oficial reproduzido no filme pelas guias turísticas. O tema retorna fortemente em *Tava, a casa de pedra* (2012), a partir do

afloramento de questões de natureza cultural e, ao mesmo tempo, do encontro interétnico.

O filme representa uma busca pelo passado desse povo e sua importância no processo de colonização sul americana. A equipe de realizadores – com destaque para Ariel, realizador/personagem – percorre aldeias Mbyá no Brasil e na região de Misiones, na Argentina, conversando com os mais antigos sobre o significado das *tavas*. As caminhadas são pontuadas por interrupções, paradas nas aldeias para momentos de conversação.

3.3.1 Entre mito e história

Os povos Guaraní costumam se deslocar pela vastidão de terras sul-americanas por lugares que foram, outrora, território indígena. A caminhada é algo que lhes constitui, em contraposição à vida cotidiana nas aldeias. A vida dos Mbyá é marcada por períodos de perambulação nas estradas, em viagens por aldeias onde moraram, permeadas pelo encontro com os parentes. Litaiff (2004) observa que os Mbyá circulam atualmente sobre as mesmas rotas percorridas no passado, visitando comunidades de seus familiares, em busca de terras e na venda de artesanatos.

Tava – a casa de pedra atualiza, em uma espécie de *road movie*, traços dos modos de vida Guaraní, sendo um filme que se constrói na caminhada de seus realizadores pelas aldeias da etnia Mbyá entre o Brasil e a Argentina.

A proposta inicial do filme é refletir sobre a cultura Guaraní na atualidade, a partir da presença material das ruínas das missões jesuíticas denominadas pelos Mbyá como *tavas*. Ao se lançar nessa proposta, o filme ganha importância à medida que a narrativa atinge três dimensões imprescindíveis e inseparáveis para os Guaraní, envolvendo aspectos cosmológicos, políticos e históricos. O filme é, portanto, uma narrativa que se faz na perspectiva indígena com a clara finalidade de desconstruir o discurso oficial sobre o jugo indígena à presença missionária na região sul-americana e fortalecer a imagem dos indígenas como sujeitos históricos, aqueles que lutaram por seus direitos na Guerra Guaranítica.

Assim, a equipe do Coletivo Mbyá-Guaraní de Cinema percorre diferentes aldeias do sul e sudeste brasileiro, além da região de Misiones, na Argentina, escutando a palavra dos mais velhos sobre o significado das *tavas*, de modo a fazer da versão Mbyá outro ponto de vista sobre o processo histórico de ocupação da

América Luso-Espanhola. No filme, o olhar para a tradição e as visões sobre a contemporaneidade desse povo se entrelaçam por meio da conversação com outros índios e das imagens que a equipe vai criando simultaneamente às suas andanças.

Em *Tava – a casa de pedra*, a estrada conduz a busca dos realizadores por seu passado indígena, não sem manter a relação desse passado com o presente. Os viajantes são aqueles que filmam, os que estão constantemente na estrada, indo ao encontro dos sujeitos filmados. Mas, como é característico desse coletivo de cinema, quem filma também se faz personagem adentrando a cena em sua presença física ou por meio da fala em *off*. Essa entrada do antecampo em cena se dá, sobretudo com Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, que compartilham a direção de *Tava – a casa de pedra* com os instrutores do VNA, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho.

Podemos afirmar que o filme trabalha, então, com dois núcleos de personagens. No primeiro deles está a equipe de filmagem, exposta ao mundo fílmico e desse modo participando da cena, explicitado o antecampo para o espectador, recusando, com isso, o regime clássico e ilusionista. Mais uma vez, como acontece em dois outros filmes do Coletivo Mbyá de Cinema, ao se fazerem personagens, os realizadores interferem na cena e inscrevem na forma fílmica seu posicionamento no mundo vivido. Assim, fica evidente para o espectador que a proposta de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira é contar a história dos Guarani e não a dos jesuítas. Estes, que tradicionalmente foram vistos como “pastores dos indígenas” – perspectiva já revista pela história e pela antropologia, hoje bastante reticentes em relação ao trabalho missionário da época – são criticados pelas ações de evangelização e suas consequências nefastas aos povos indígenas. Em várias passagens, o posicionamento dos realizadores é explicitado, por exemplo, quando Ariel encontra o velho Adolfo na Aldeia Varzinha, no Rio Grande do Sul: a história das missões, ele diz, só foi contada pelos brancos e o filme pretende mostrar a versão dos Mbyá-Guarani. Nesse ponto reside uma singularidade do filme, por abordar o tema⁴² à “contrapelo”, pela visão dos herdeiros da história – a nova geração dos Mbyá-Guarani.

Dessa forma, os realizadores/personagens lançam-se na estrada: mas sua busca não se endereça a um “personagem desaparecido”, como é característico em

⁴² O cineasta Sylvio Back tratou do tema em *República Guarani* (1982), mas na visão crítica de fora para dentro da cultura indígena. A proposta Mbyá é, assim, reversa à tradição do cinema.

muitos *road movie*⁴³. Nesse aspecto, afastando-se desse gênero, a busca de Ariel e Patrícia aproxima-se mais à ideia da procura por uma história desaparecida – mas que persiste de maneira fragmentada na memória desses indígenas – e nunca contada pelo cinema sob o ponto de vista dos que historicamente foram objetos da narração e não seus sujeitos, os narradores. Assim, o filme tem como proposta devolver aos Guaraní certo protagonismo histórico. Para que tenham sucesso nessa empreitada, os realizadores percorrem diferentes caminhos ao encontro do segundo núcleo de personagens: os Mbyá antigos, aqueles cuja sabedoria sobre sua cultura os autorizam a contar sua versão sobre o significado das *tavas*. Podemos afirmar, então, que a mobilidade está presente no filme não só como um deslocamento entre as aldeias, mas a ação de viajar guarda também uma motivação, como afirma Bernardet (2004b). Em *Tava – a casa de pedra* caminha-se pelo desejo de conferir visibilidade à história de um povo que não abdicou de sua espiritualidade para se converter ao cristianismo, como costumam pregar as versões simplificadoras da história oficial, nem tão pouco abdicou de seus direitos sobre o território.

A viagem coloca o espectador em contato com paisagens, rodovias, rios, carros e perambulações a pé. Estes são traços imagéticos que o filme toma para si do gênero *roadie movie* (LADERMAN, 2002). Desse modo, é pelo deslocamento e pela viagem que as peças vão se juntando, nunca plenamente, para expor ao espectador aspectos históricos indissociáveis da realidade indígena atual. O que impulsiona o deslocamento é um objetivo previamente definido pelos realizadores, que seguem ao encontro de seus parentes Mbyá focados na proposta de compor uma espécie de enunciação coletiva e de tomar suas falas como um contra discurso à história oficial enraizada em nosso imaginário por séculos de dominação colonial. Domínio que é cultural e se faz presente no cotidiano de índios e não índios e que no filme será questionado, tendo o cinema como mediador do olhar dos Mbyá e o mundo ao seu redor. Assim, são mostrados no filme aspectos materiais desse domínio – as imagens sacras no sítio arqueológico das missões, as ruínas, monumentos em homenagem a jesuítas e até cenas do filme *A Missão* (Rolland Joffé, 1986), no qual os indígenas abdicam de suas crenças para se converter ao cristianismo, sendo “protegidos” pelos missionários.

⁴³ Essa observação está em Bernardet (2004b), ao analisar o cinema de estrada, a partir dos filmes de Abbas Kiarostami.

A desconstrução desse discurso é estruturada pela memória dos antigos, expressa na oralidade dos que contam a versão Mbyá. Por isso mesmo, como observa Bernardet, há a necessidade de múltiplos narradores, “que devem apelar às suas lembranças” (2004b, p.56). A memória dos antigos é aquilo que o filme dispõe no presente para retomar o passado e conduzir o espectador por uma outra história. Mas trata-se sempre de uma palavra dita com vagar, lastreada pela experiência dos antigos, ao mesmo tempo, de materialidade frágil, precária.

Assim, Ariel e sua equipe cruzam fronteiras não em busca da emoção do desconhecido, mas no desejo de reencontro com o passado Guarani que permita entender o presente de seu povo pela revelação do que lhes é familiar. A cada lugar visitado surgem diálogos sobre a passagem dos antepassados por aquela região, ao mesmo tempo em que o universo mítico Guarani vai habitando o entorno e o interior de cada espaço percorrido.

Em Caraà, Rio Grande do Sul, eles passam por cachoeiras e atravessam um rio no meio da mata até chegarem à aldeia de Varzinha. No caminho, Ariel – presente no quadro – vai registrando com uma câmera as paisagens que lhe chamam a atenção. Na aldeia, encontram o velho Adolfo. A equipe de realizadores – Ariel, Patrícia e um terceiro membro – aparecem primeiro, de corpo inteiro, sentados em um banco, em um plano conjunto, mas não muito aberto, que os situa na frente da morada de Adolfo, que logo surge pelo fundo do quadro, adentrando a cena. Ele passa pelos três e senta-se num banquinho de madeira quase na altura do chão. A câmera enquadra-os num plano fixo, de modo a destacar a diagonal do quadro, tendo Adolfo mais próximo do dispositivo, em seguida os três realizadores e, mais ao fundo, uma anciã que adentra o quadro, saindo da mesma morada. Ariel está com uma câmera em seu colo e é o primeiro a falar, introduzindo amenidades ao encontro. Ele diz que a aldeia tem difícil acesso, o que os deixou cansados da caminhada. Eles ouvem do velho, sorridente, que ali só chegam aqueles com propósito firme. A conversa continua a respeito do clima e, entre um assunto e outro, às vezes guarda-se o silêncio, enquanto tomam chimarrão preparado pela velha índia. Aos poucos, o filme vai revelando que aquela conversa inicial é um tempo de espera, de preparativo, para o momento das boas palavras, que tem o tempo certo para serem ditas pelos Guarani, expressa na fala de Adolfo, situando o espectador no mundo da aldeia:

Adolfo - Daqui a pouco nossas palavras se iluminarão e poderemos conversar. Estou muito feliz por vocês terem vindo até aqui.



Fig.132: o momento da palavra: realizadores em cena com o velho Adolfo.
Fonte: fotograma do filme *Tava – a casa de pedra*.

O diálogo de Ariel com Adolfo passa, então, a ser mostrado pelo ponto de vista de duas câmeras. A primeira está com Ariel, a quem vemos na imagem posicionado em direção a Adolfo e interpelando-o. A câmera de Ariel enquadra Adolfo em plano próximo, realçando as expressões e marcas do rosto do ancião, mas que também deixa ver ao fundo uma plantação de milho. A segunda câmera situa espacialmente a conversa entre os dois e também mostra as outras pessoas da aldeia nos arredores daquela conversa.

Depois de falarem sobre a morte da avó de Ariel, cujo ritual de enterro é mostrado na sequência inicial do filme, o realizador interpela o velho índio sobre o costume dos antigos de caminhar. Adolfo responde que ele caminha na esperança de ver um sinal de Nhanderú, introduzindo pelas palavras, a dimensão mítica na *mise-en-scène*.

Adolfo - Quero que Ele me mostre para onde ir. Eu quero ouvir as palavras Dele. Mas onde posso encontrar isso?



Figs. 133 e 134: o diálogo de Adolfo com Ariel mostrado por duas câmeras
Fotogramas do filme *Tava – a casa de pedra*.

Em seu texto clássico, Helène Clastres credits as migrações dos povos tupi-guarani à busca da imortalidade. Citando Alfred Mettraux, a autora lembra que seus estudos já apontavam para esse movimento, a partir de mitos nativos que nada devem à cultura europeia. A Terra sem Males – *Yvy maraey* – era central no pensamento religioso dos tupis-guaranis e dirigia as práticas dessas nações indígenas, segundo Clastres (1978, p.56).

[...] esteve na origem de uma diferenciação nova, nascida do xamanismo, que viria a isolar uma categoria especial de xamã: os *carais*, os homens-deuses cuja razão de ser era essencialmente promover o advento da Terra sem Mal. Pois a atividade dos homens-deuses não se limitava a discorrer sobre as maravilhas da terra eterna: propunham-se a conduzir os índios para ela.

Ao passo que os realizadores investigam sobre o significado das *tavas* no encontro com seus parentes, o espectador vai travando contato com o mundo Guarani e sua crença na Terra sem Males. Não há, entanto, qualquer sugestão de consenso entre os índios sobre o mito narrado. Por cada aldeia que a equipe percorre, as versões ganham novos contornos, nem sempre convergentes, e nunca apresentados na forma de uma totalidade. As falas, heterogêneas, deixam entrever mesclas da narrativa mítica com o processo histórico dos Guarani. Desse modo, aqueles que filmam compartilham o discurso contestador com aqueles que são filmados, fazendo do antecampo “um espaço de enunciação coletiva” (BRASIL, 2013, p. 16)

É, assim, que Ariel encontra seu avô, Dionísio, na Aldeia Tamanduá, em Misiones, na Argentina. Ainda é dia quando Ariel e outro membro da equipe chegam

ao local e caminham em direção a uma das moradas. Dentro dela, Ariel conversa com uma senhora. Do lado de fora, vemos Dionísio enchendo um garrafão de água e depois se juntando aos dois, ao redor de uma fogueira para se aquecerem. O ambiente é iluminado somente pela luz natural que penetra o interior da morada por frestas da janela e pela porta entreaberta. A câmera enquadra os três juntos sentados, tendo a fogueira à frente mostrada de relance, quando Dionísio se ajeitava para sentar ao lado da mulher e de Ariel. Primeiro conversam sobre o frio. A inserção do *close* de uma chaleira no fogo ao som da madeira ardendo em brasa é usada na montagem como efeito de passagem de tempo para que os personagens introduzam a conversa importante, resultante daquele encontro: a morada e sabedoria de *Nhanderú* e a chegada dos jesuítas na região. Na visão de Dionísio, as ruínas não tem significado espiritual para os Guarani, pois representam uma construção terrena dos jesuítas, aqueles que “enganaram” seus ancestrais.

Dionísio - Eles enganavam os Guarani e pegavam suas netas. Quem não se deixava ensinar eles matavam. E os velhos que não prestavam para o trabalho eram mortos também. Foi assim na construção das ruínas no Paraguai, Brasil e Argentina. [...] Não gosto de padre.

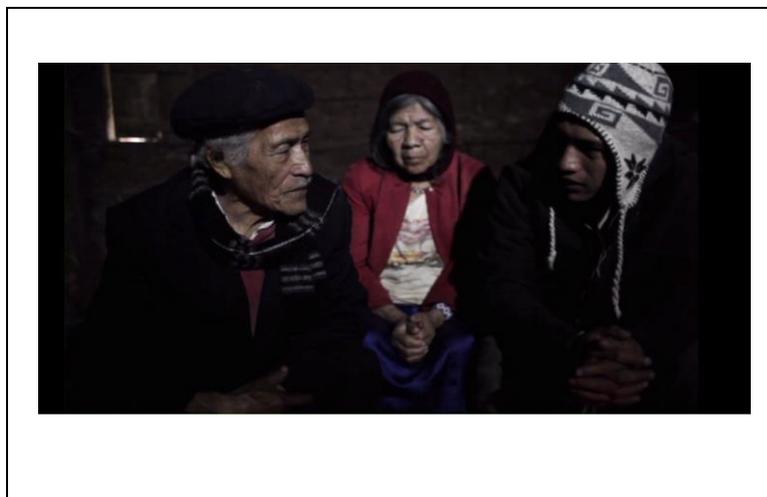


Fig. 135: a conversa, situada dentro da morada, destaca Dionísio e Ariel
Fonte: fotograma do filme *Tava – a casa de pedra*.

Assim, aquele que tem a função de filmar comunga com o sujeito filmado os interesses afins. A equipe Mbyá filma e ao mesmo tempo aprende sobre sua própria história, tornando o filme uma experiência reflexiva do ponto de vista da cultura indígena e ocidental. Ou seja, ao voltar o pensamento para sua história (a partir da história que foi projetada pelos brancos), os Mbyá pensam também, reversamente, a

história do *outro*, o branco colonizador. Pensamento que se apresenta e se experiencia por meio dos corpos e da fala, situados em locais e circunstâncias específicas. Ganham, portanto, o caráter de testemunho vinculado a um modo de vida. Acrescentemos ainda que, mais do que uma versão da história, trata-se de testemunhos encarnados nos corpos e vinculados a terra e a cosmologia.

Ainda no início de *Tava – a casa de pedra*, Patrícia e Ariel conversam com Mariano Aguirre sobre as ruínas das missões em São Miguel. Pouco antes, a cena anterior mostrara Mariano e Ariel em uma visita à pedreira de onde acreditam ter sido retirada as pedras que construíram o sítio arquitetônico de São Miguel das Missões. De volta à aldeia, eles continuam a conversa sobre a *Tava Mirim*. Mariano explica para Patrícia que seu avô não acreditava ser aquela construção a *Tava Sagrada*. Patrícia concorda e diz que seu avô, Kunhanpiru, costumava dizer a mesma coisa. Enquanto conversam, Patrícia trabalha a madeira produzindo um pequeno artesanato, sugerindo, quem sabe, para o espectador que na aldeia o ato de filmar não se separa de outras práticas do cotidiano. Ela quer saber mais sobre o que pensava o avô de Mariano.

Patrícia – Mas o que seu avô falava?

Mariano – Chamava de outro jeito. *Tava* era *Tava* mesmo. Não é *Tava Mirim* é *Tava Imperfeita*. *Tava Mirim* a gente não vê porque não fica nessa terra. A *Tava Mirim* fica onde ficam os raios que nós vemos. Às vezes vemos por ali, às vezes por lá. Isso é *Tava Mirim*. [...] os seres que cuidam das *tavas* sabem como chamá-las. Estão em algum lugar por aí [...]



Fig.136: Patrícia e Mariano conversam sobre o significado da *Tava Mirim*.
Fonte: fotograma do filme *Tava – a casa de pedra*.

No encontro dos realizadores com seus personagens, como neste trecho entre Patrícia e Mariano e nos outros já descritos, duas coisas parecem evidenciar-se no filme. A primeira revela a forma como a *mise-en-scène* é construída, baseada na conversação de seus personagens e na recusa ao modelo da entrevista. Isso resulta em uma cena mais familiar, que expõe a proximidade da relação entre seus personagens e dá visibilidade ao realizador em cena, na figura de Patrícia. Ela se faz personagem trazendo o antecampo para dentro da cena, operando um duplo efeito (BRASIL, 2013): o sujeito que filma, agora habitando a cena, ficcionaliza-se, fazendo sua autorrepresentação. Ao se expor na cena, Patrícia se posiciona internamente, alterando a relação de quem filma com quem é filmado. A cena é, assim, fendida ao abrigar uma relação situada entre mundo vivido e mundo fílmico. A história que Mariano conta sobre seus antepassados é também a história dos antepassados de Patrícia. Assim, eles comungam em cena os mesmos interesses. Mas, o cinema também os separa, já que para filmar é preciso distanciar-se da cena, conduzindo o percurso do filme.

A mesma comunhão é identificada entre Ariel e seu avô Dionísio. Dionísio também é cético em relação a qualquer significado sagrado das ruínas para os Guarani.

Dionísio - se elas fossem realmente a *Tava Mirim* os que construíram-nas estariam lá até hoje e nos levariam para morar com eles. Mas quando vamos lá vemos um lugar vazio. Só vemos uma grande construção de pedra que recebe muitas visitas. É somente o trabalho dos primeiros brancos que chegaram aqui.

Uma segunda questão relaciona-se à dimensão, simultaneamente, mítica e histórica, que preenche a cena com traços do pensamento Guarani sobre sua cultura. Ela está presente no diálogo de Mariano com Patrícia – da mesma forma como habita as conversas entre os realizadores e os sujeitos filmados nas demais sequências do filme. Mas está presente também em indícios situados em gestos e olhares dos personagens em direção ao extracampo.

Desse modo, aquilo que está no plano espiritual muitas vezes adentra o quadro cinematográfico, trazendo, para o campo, elementos de um fora-de-campo amplo. Esse fora-de-campo amplo envolve o fora-de-campo imediato, aquele que é restrito ao que permanece fora do enquadramento, mas se mantém no plano diegético do filme. O fora-de-campo amplo é o que pode ser denominado de extracampo absoluto, ou seja, sugere “um conjunto não-visto, ao infinito” como

aponta Deleuze (2009, p.34) de um entorno do quadro que é radical, manifestando uma presença “mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que insiste ou subsiste [...] fora do espaço e do tempo homogêneo”(DELEUZE, 2009, p.35).

Seguindo essa perspectiva, a conversação entre os sujeitos filmados expõe para o espectador as crenças Guarani que habitam sua cosmologia expressa, por exemplo, nas palavras, olhares e gestos de Mariano quando diz que a *Tava Mirim* está “onde ficam os raios que nós vemos, às vezes por ali, às vezes por lá”, ao mesmo tempo em que seu olhar, postura e gestos se dirigem para um lugar não apanhado no quadro e aberto ao extracampo. Nas palavras de Adolfo, quando da chegada da equipe na Aldeia Varzinha, anunciando o momento em que as palavras se iluminarão para o início da conversa sobre assuntos sagrados. Assim como em seu gesto de colocar o chapéu antes de começar a falar das coisas sagradas. E ainda nas palavras de Dionísio, quando explica sobre a *Tava Sagrada* não ser a ruína das missões.

Dionísio - Os *Nhanderú Mirim* são coisas só nossas. Esses nomes só devem ser usados por nós. Eles têm sua morada no alto das florestas ancestrais, são várias as moradas de *Nhanderú Mirim*. Nas margens dos rios. Nesta terra que habitamos hoje ninguém alcançou a Terra Sagrada ainda.[...] ninguém chega à morada de *Nhanderú* de uma hora pra outra.

Mas, ao mesmo tempo, os personagens falam de um processo histórico que envolve o encontro (e suas consequências) entre indígenas e brancos, no qual não se separa o mítico do conhecimento relativo ao passado. No diálogo entre Mariano e Patrícia, Mariano volta a se referir a chegada dos brancos à região, no período da colonização. “Quando os brancos chegaram já tinha gente em todos os lugares. Peru, Bolívia. Estavam ali e faziam suas casas de pedra”, diz Mariano. A fala de Mariano introduz a problematização da história indígena na América, cuja presença neste território sabe-se muito pouco.

Como afirma Manuela Carneiro da Cunha (2012), “nem a origem, nem as cifras de população são seguras, muito menos o que realmente aconteceu” (CUNHA, 2012, p.11). A antropóloga observa que os estudos existentes são fragmentados, possibilitando o preenchimento de lacunas sobre o passado, mas insuficientes para a determinação de um quadro global sobre a presença indígena na América. De qualquer modo, a antropóloga salienta a importância desses estudos para que não se caia na “ilusão do primitivismo”, de considerar esses povos como

sociedades sem história, que teriam “parado no tempo” e se tornado testemunhas do passado das sociedades ocidentais.

Muito pelo contrário, Carneiro da Cunha desmistifica preconceitos sobre os povos indígenas, na medida em que afirma a existência de uma história que molda unidades e culturas novas, a partir de trajetórias compartilhadas, relações interétnicas, mesmo em casos da presença de grupos linguísticos diversos. A presença histórica faz-se notar, por exemplo, em casos de sociedades ditas “isoladas” que, na verdade, teriam origem em extratos foragidos de missões e do colonialismo, que se “retribalizaram” ou aderiram a grupos independentes, como os Mura, grupo amazônico estudado por Cunha. Em suma, o Brasil indígena é considerado pela autora como “fragmentos de um tecido social” formado de tramas complexas e abrangentes que cobria todo o nosso território. Longe de serem vistas hoje como produto da natureza, as sociedades indígenas possuem suas relações com o meio ambiente desde sempre “mediatizadas pela história” (CUNHA, 2012, p.14).

O longo diálogo entre Patrícia e Mariano parece ser definitivo para a perspectiva que o filme adota, no sentido de pôr em suspensão e em suspeita a versão historicamente reconhecida sobre a passagem dos jesuítas pela região.

Mariano – Os padres faziam livros em Guarani. Como os livros que eles ainda usam hoje. Os padres fizeram isso para se passar por Jesus. Para que os índios adorassem o deus dos brancos.

Patrícia – Eles nos engaram.

Mariano – Eles não eram deuses. Não eram filhos de deus. Eles se chamavam de jesuítas. Mas eram só brancos mesmos.

A cena expõe ainda algo que será confirmado nas sequências seguintes sobre a heterogeneidade das versões que os próprios Guaranis possuem sobre presença das missões jesuíticas no sul do continente. Patrícia diz a Mariano que ainda hoje “os parentes dos que acreditaram nos padres contam a história de um jeito diferente dos que não acreditaram”.

Patrícia – Eles dizem que a ruína é a *Tava Mirim*.

Mariano – Tem os que acreditaram e os que fugiram para mata. Foram muitos os que acreditaram, muitos caciques. E os que acreditaram foram escravizados.

A montagem do filme nos indica a parcela do grupo Guarani que ainda hoje demonstra influências do catolicismo na formulação da sua versão do significado da *tava*. Na Aldeia Cantagalo, em Porto Alegre, encontram o velho *karaí* Augusto para

quem os jesuítas eram a representação de *Nhanderú Mirim*. Ele conta que os antepassados dos Mbyá, os *Nhanderú Mirim*, vieram do Paraguai, passando pela Argentina e pelo Brasil. Eram seres iluminados, semideuses, diz Augusto, que alcançaram a Terra sem Males. “Para os brancos são jesuítas, para nós são aqueles que alcançaram a Terra sem Males”, afirma Augusto, que atribui a esses seres a construção das *tavas*, enquanto esperavam e meditavam para alcançar a Terra Sagrada dos Guarani. Essa diferença nos modos de narrar seu passado mítico pode ser entendida como uma apropriação reversa da passagem dos jesuítas na região, fundindo o catolicismo às crenças dos Guarani.

As palavras de Augusto refletem as consequências de séculos de convívio com os colonizadores e, em especial, a presença dos jesuítas na região. A ideia de “reduzir os índios à vida civilizada”⁴⁴ concentrou diferentes etnias nas missões – também chamadas reduções – controladas por padres católicos. Estes firmaram acordos com lideranças indígenas, mas sofreram a oposição dos xamãs “que resistiram à evangelização” (LITAIFF, 2004, p.18). Isso implica num embate do mundo espiritual Guarani com a visão cristã de mundo que aparece no filme por meio dos diferentes olhares dos próprios Guarani sobre sua cultura, ora repelindo a influência cristã, ora produzindo amálgamas entre a história e a religião dos brancos e as narrativas e crenças dos nativos.



fig. 137: Augusto e Florentina, Aldeia Cantagalo – RS
 fonte: fotograma do filme *Tava – a casa de pedra*.

⁴⁴ Kem, A. A. (1982) *apud* Litaiff (2004).

Ao se referir a esse período histórico, Litaiff observa que muitos índios se renderam ao carisma dos jesuítas, vistos como poderosos xamãs que dispunham de novos costumes. Segundo o autor, “os índios acreditavam nos poderes sobrenaturais desses novos xamãs, assim como os próprios jesuítas acreditavam ter esses poderes” (LITAIFF, 2004, p. 19).

Os *Mbya* chamam de *Kesuita* ou *Nhanderu Mirim* a esses antigos Jesuítas das Missões, por associação a *Kuaray-Ru-Ete*, divindade solar, o irmão mais velho de *Jacy*, a lua, segundo o Mito dos Irmãos, aquele que leva aos *Guaranios* princípios de sua cultura.

Assim, a crença de Augusto, exposta no filme, é a negação dos jesuítas como padres e sua convicção na existência de *Nhanderú Mirim*. O mesmo pensamento é compartilhado por sua companheira, Florentina, que completa o raciocínio, afirmando que as *tavas* foram deixadas para os *Mbyá* como símbolo para que possam construir aldeias e plantações, mas que as terras estão sendo apossadas cada vez mais pelos brancos. Há ali uma passagem entre a dimensão espiritual e aquela do mundo vivido. Litaiff afirma que os *Guarani* conseguiram sobreviver mantendo aspectos importantes de sua cultura e sociedade. Houve uma intensificação das migrações dessa etnia no século XX, especificamente do Paraguai, Argentina e interior do Brasil – habitados há séculos por esse povo – em direção à costa sul e sudeste do Brasil. Esse deslocamento seria uma busca para reaver as terras que habitavam até a ocupação portuguesa e de alcançar a Terra sem Males, paraíso localizado além mar. Desse modo, a filmografia dos *Mbyá-Guarani* aparece como a elaboração de uma cosmologia e como instrumento de uma luta que é também política: trata-se de rever a história e conferir testemunho e visibilidade para assegurar a posse das terras que foram historicamente ocupadas pelos *Guarani*.

Assim, ao se voltar para as aldeias entre o Brasil e a Argentina, *Tava – a casa de pedra* retoma a perspectiva de uma comunidade *Guarani*. Se existe um território que pertence a essa etnia ele não se restringe aos limites geográficos impostos pelo homem branco, pois a relação do *Guarani* com a terra não compartilha o mesmo entendimento do colonizador. Nesse sentido, lutar pelo território tem um escopo local e ao mesmo tempo transnacional.

Nesse sentido, percebemos que a ideia da caminhada passa de uma dimensão espiritual que envolve o povo *Guarani* – a busca da Terra sem Males -

para o plano do mundo histórico, geopolítico – a luta pela recuperação do território Guarani. Podemos pensar, então, que é a busca de algo na dimensão da transcendência do povo Guarani, ligada ao espírito, que impulsiona aquilo que constitui o sujeito e dele não se separa constituindo sua imanência. Ou seja, é preciso caminhar em busca de um sinal de *Nhanderú* que conduza esse sujeito à Terra Sagrada, ao mesmo tempo em que esta só será alcançada se o povo Guarani tiver assegurado o seu território por onde possa continuar sua caminhada ao encontro de *Nhanderú*.

O filme toma, ainda, a caminhada num sentido de deslocamento entre culturas. Ao realizar *Tava – a casa de pedra* para pensar a cultura Guarani expõe-se a relação com o branco construída desde a colonização. Assim, o filme opera em mão dupla: pensando a cultura Guarani pensa-se a cultura do branco e ao pensar a cultura do branco pensa-se a cultura indígena. Movimentos que se dão vinculados a um modo de vida, a uma perspectiva de mundo, na qual a conversação em torno da história, permeada e transformada pelo mito, ganha natureza de testemunho. Reside aí, em alguma medida, sua reversibilidade nos termos de Roy Wagner. O filme é uma maneira dos Mbyá se expressarem sobre algo que eles não separam de suas próprias vidas, de modo que consideremos o fazer cinematográfico indígena como uma operação de reflexividade sobre si e sobre o *outro*, estabelecendo paridade entre o pensamento Guarani e o pensamento ocidental. Dessa forma, *Tava – a casa de pedra* é também uma percepção política de que os Guarani são sujeitos de sua consciência histórica, mostrando, por meio da oralidade e do testemunho, aspectos de sua pragmática.

3.3.2 Cosmologia e reversibilidade da história

Um dos estudos recentes que aprofunda o conhecimento sobre a religiosidade Guarani está em Chamorro (2008). A autora percorre a literatura sobre o assunto, observando que os colonizadores não se preocuparam em pesquisar sobre os modos religiosos dos Guarani. Da aparente ausência de instituições identificadas com a cultura europeia, “a lei e o rei”, parte dos missionários concluíra que aqueles seres primitivos eram incapazes de ter fé, pois sem estrutura hierárquica não haveria como “obedecer” nem “crer”, visto que a essência da crença é a obediência para os cristãos. Outros os consideravam abertos para quaisquer religiões, pois havia entre os indígenas a crença em um ser supremo a quem

chamavam “tupã”, assim como se mostravam crentes na imortalidade da alma, razões que teriam levado alguns grupos a fingirem-se de “filhos de Deus e de Jesus Cristo”, destaca a autora. Chamorro cita ainda Ruiz de Montoya, cujos escritos relatam a versão jesuíta de que os primitivos seriam ateístas por não possuírem esculturas religiosas.

A esse respeito, Manuela Carneiro da Cunha (2012) observa, ainda, que a visão dos jesuítas sobre os índios não é homogênea, às vezes de uma perspectiva humanista, outras de uma posição pragmática e administrativa (Manuel da Nóbrega) até um retrato negro sobre a bestialidade dos índios. Nesse sentido, a autora demonstra que a fé é uma espécie de normalização da crença.

Sem fé, mas crédulos: os jesuítas imputam aos índios uma extrema credulidade, e a coisa é só aparentemente contraditória. No fundo, a fé é a forma centralizada da crença excludente e ciumenta. A carência de fé, de lei, de rei e de razão política não são senão avatares de uma mesma ausência de jugo, de um nomadismo ideológico que faz *pendant* à atomização política. A credulidade é uma forma de vagabundagem da fé. É por isso que a sujeição tem de se dar em todos os planos ao mesmo tempo; nisso parecem convergir tanto os jesuítas, quanto os colonos e os administradores. A sujeição política é a condição da sujeição religiosa. (CUNHA, 2012, pp. 45/46)

Para Chamorro essas noções, aparentemente contraditórias, encobriram a verdadeira experiência indígena do sagrado durante os séculos XVI, XVII e XVIII, visto que não há registros significativos “nem nos léxicos escritos pelos missionários na língua indígena, nem nas crônicas da época colonial” (CHAMORRO, 2008, p.121). Havia, segundo a autora, uma preocupação de mostrar o “caráter civilizável” do indígena e para isso partia-se de um processo associativo entre a língua indígena e um termo considerado idêntico na linguagem ocidental, o que mais tarde foi considerado pelos pesquisadores como uma “aventura semântica”.

Feitas essas observações, a autora descreve sua percepção sobre a visão contemporânea dos Guarani acerca da espiritualidade. Não cabe aqui um relato extenso sobre os elementos simbólicos e míticos da pesquisa. Preferimos nos deter naquilo que, apontado por ela, possui de alguma forma expressão nos filmes analisados. Mas o que nos parece fundamental no estudo de Chamorro diz respeito a uma concepção divina enraizada no modo de vida Guarani, “centrada no conceito palavra-alma”, indispensável para o entendimento de seu sistema religioso.

Na cosmologia guarani, como se sabe, *ayvu* ou *ñe'ẽ* é essa alma de origem divina e, como tal, está destinada a desenvolver-se até alcançar sua plenitude. É como se as pessoas só pudessem existir segundo sua própria substância, procurando incessantemente restaurar sua relação original com as divindades. E o mais importante de toda essa psicologia teológica é, como diz Melià, a “convicção de que a alma não é dada completamente feita, mas se faz com a vida do homem [da pessoa] e o modo como se faz é seu dizer-se; a história da alma guarani é a história de sua palavra, a série de palavras que formam o hino de sua vida” (MELIÀ, 1989, p. 311 *apud* CHAMORRO, 2008, p. 136/137).

Para os Guarani, a palavra estaria relacionada à busca pela perfeição. Por isso sua educação baseia-se na palavra e pela palavra. A escuta constitui um momento importante do aprendizado com os mais velhos, pois todos os momentos decisivos da vida ligam-se a uma “palavra-alma” – concepção, nascimento, nomeação, iniciação, paternidade, maternidade, velhice e morte. As palavras são recebidas “dos de cima” por meio dos sonhos e não podem ser aprendidas na escola. E é o líder religioso quem deve encontrar o nome da pessoa por meio de orações e inspiração a partir do lugar espiritual de onde vem. O nome é uma “palavra/alma” que rege o indivíduo e o insere no convívio social entre seres humanos e com o meio ambiente, ou seja, no mundo guarani.

Desse modo, podemos pensar que a estrutura da *mise-en-scène* dos filmes, caracterizada pela conversação, permite a apreensão de traços cosmológicos da cultura Mbyá por meio das palavras situadas: na pedreira de São Miguel das Missões, os Mbyá refazem o caminho percorrido pelos antepassados e conversam sobre a retirada das pedras para a construção das tavas; nos pátios das aldeias, em frente das moradas ou dentro delas refletem sobre o sentido das tavas.

Por último, observemos que o filme *Tava – a casa de pedra* não se encerra em si mesmo. Há uma intenção que é maior e que diz respeito a uma causa: o reconhecimento da existência de um povo. Assim, a feitura do filme não objetiva simplesmente contar uma história de um ponto de vista não narrado anteriormente, mas aparenta ter uma dimensão mais abrangente. O filme constitui-se como um documento que revela outra narrativa histórica sobre a presença dos Guarani no continente sul-americano, de forma que os sujeitos filmados contam histórias relacionadas com situações que estão vivenciando. A estrada gera o encontro, mas não é o encontro com a alteridade. Filma-se o indígena (ainda que este se mostre múltiplo, heterogêneo, irredutível ao uno) na esperança de que o trabalho constitua-

se como instrumento de valoração da memória Guarani e de reconhecimento perante o *outro*.

Nesse sentido, Manuela Carneiro da Cunha nos lembra que os índios foram agentes políticos importantes da sua própria história, tanto pelas alianças que fizeram com brancos como com outras nações indígenas para resguardo de seus interesses. Essa percepção de política e consciência histórica, nas quais os indígenas se colocam como sujeitos e não vítimas parecem ser costumeiras entre os povos originários. Carneiro da Cunha (2012) identifica nesse posicionamento dois eventos significativos que na visão das sociedades indígenas seriam frutos de seu protagonismo: a gênese do homem branco e a iniciativa do contato.

A percepção de uma política e de uma consciência histórica em que os índios são sujeitos e não vítimas só é nova eventualmente para nós. Para os índios ela parece ser costumeira e é significativo que dois eventos fundamentais – a gênese do homem branco e a iniciativa do contato – sejam frequentemente apreendidos nas sociedades indígenas como produto de sua própria ação ou vontade. Assim, que nas mitologias a gênese do homem branco difere-se de outros “estrangeiros”, segundo Manuela Carneiro da Cunha, porque introduz além da alteridade uma diferenciação tecnológica e de poder. Dessa forma, o homem branco pode aparecer no mito como um “mutante indígena” que surgiu do próprio grupo. Em relação à desigualdade tecnológica, ela está associada a utensílios e às armas que foram dadas aos brancos e que no mito deriva de uma escolha que foi dada aos índios. “Eles poderiam ter escolhido ou se apropriado desses recursos, mas fizeram uma escolha equivocada” (CUNHA, 2012, p.24). Nesse sentido, as mitologias mostram o relacionamento com os brancos sempre como ações que envolveram opções dentre as quais se incluem a espada de ferro ou a de madeira, a cuia ou o prato etc.

Para Carneiro da Cunha, seja nas narrações míticas como no mundo vivido, a opção foi dada aos índios, “que não são vítimas de uma fatalidade mas agentes de seu destino” (CUNHA, 2012, p.25), mesmo quando a escolha lhes trouxe desvantagens. “Mas fica salva a dignidade de terem moldado a própria história” (p.25), observa a autora.

Da mesma forma, no filme *Tava – a casa de pedra* aparecem indícios desse pensamento próprio e que reconstrói a história do ponto de vista dos Guarani. O mais importante, nos parece, refere-se à luta dos indígenas na Guerra Guaranítica e a representação que fazem da liderança de Sepé Tiaraju, o guardião dos Guarani.

As falas constroem um discurso no qual o líder indígena revela-se inteligente e sagaz para escapar de seus inimigos. Pela visão dos narradores, Sepé não teria morrido, atingido por fogo espanhol, mas enganado seus combatentes indo ao encontro de *Nhanderú*. Nesse aspecto, é como se o filme tomasse o atemporal como temporal, inserindo a cosmologia na história e a história na cosmologia. É assim que, para Adolfo, o combatente *karaí* entrou por debaixo da terra e seguiu até o Paraguai onde construiu sua *Tava* e depois foi para a morada de *Nhanderú*. Mariano Aguirre diz que Sepé não deixou seu corpo na terra porque ele não morreu.

Ele levou seu corpo com ele, só os brancos não sabem. Os brancos pensam que mataram Sepé, mas ele fingiu de morto para enganar os brancos.



Fig 138: caminhada ao local da Batalha de Caiboaté – RS
Fonte: fotograma do filme *Tava – a casa de pedra*.

Assim, o filme expressa pela caminhada um deslocamento do próprio referencial histórico por meio de gestos e palavras dos sujeitos filmados que contestam o estabelecido e devolvem aos Guarani o domínio de seus destinos.

Disso é emblemática a sequência final com a presença dos descendentes ao local da Batalha de Caiboaté, em São Gabriel, no Rio Grande do Sul. Ali, centenas de Guarani se reúnem não em deferência à cruz – símbolo da religiosidade cristã erguido no alto do morro – mas para que a lembrança dos antepassados seja tomada como referência de uma luta que continua viva, como expressam as palavras daqueles que ali se encontram e reafirmam o desejo por seu território. É nesse clima de união étnica que a música volta a envolver o ambiente fílmico, de modo a sugerir uma caminhada com dimensões míticas, numa terra que já

pertenceu aos Guarani. É ali que o grupo volta a reverenciar *Nhamandú*, o irmão sol, na crença do fortalecimento do espírito de todos. É ali, também, que a caminhada adquire o sentido da busca pela Terra sem Males, crença que continua guiando as andanças do povo Guarani, como se o filme fosse, então, o espaço dessa busca e desse encontro entre comunidades dispersas geograficamente. O reencontro os une como uma nação que, dispersada pela história, se abriga agora no filme como uma comunidade ao mesmo tempo histórica, mítica e fílmica. Assim, o filme revela a saga de um povo que continua a caminhada de seus ancestrais, deixando em aberto o que o destino reserva aos Guarani.

Considerações finais



E o cinema faz-se caminhada

A caminhada dos Mbyá-Guarani é também cinematográfica. Dos caminhos que os conduzam à Terra sem Males às estradas que levem ao reconhecimento de uma nação e uma forma de vida. É preciso continuar caminhando como faziam os antepassados desse povo, mas, agora, a caminhada ganha visibilidade e se reinventa através do cinema. Depois de séculos de ocultamento pela colonização das Américas, as novas gerações ressurgem com uma nova arma para o reconhecimento da cultura e do pensamento Guarani, desconcertando imagens pré-concebidas e limitadas próprias do repertório metropolitano sobre os indígenas.

A caminhada é longa e em constante recomeço nas vidas dos Mbyá-Guarani, como sugere a sequência final de *Tava – a casa de pedra*.



Não sabemos sobre o fim dessa jornada que o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema iniciou em novembro de 2007, quando recebeu a primeira oficina dos instrutores do *Vídeo nas Aldeias*. Mas, imaginamos que seja uma caminhada em busca de reconhecimento e autonomia, do mesmo modo como almejam os demais coletivos de cinemas indígenas atuantes no Brasil. Frisemos o plural, cinemas, pois a constelação de filmes que compõem o *Vídeo nas Aldeias* reflete as singularidades de cada etnia.

De modo geral, é possível caracterizar essa produção de filmes não só por aquilo que ela representa para os povos envolvidos, mas pelo modo como, por meio de uma negociação, eles encenam o fazer-se e o transformar-se de uma cultura. Trata-se de cinema, mas também de ética e de política: se os filmes são instrumentos de reivindicação de direitos para os que vivem nas aldeias (daí seu papel representacional), eles são também um espaço performativo para as formas culturais. Nesse caso, a história não é contada através de um olhar exterior, mas por

aqueles que vivem o cotidiano das aldeias (que se avizinham e que negociam o fazer do filme e que tomam um pouco de distancia – não muito – em relação à experiência filmada). Trata-se agora de uma parte da longa caminhada que se confunde com a própria história dos indígenas no Brasil.

No cinema, a trajetória da representação do indígena reflete e se imbrica a interesses históricos. Vimos, assim, que na primeira fase do Serviço de Proteção ao Índio (STI) – registrado pela Comissão Rondon, entre 1910/1938 – havia a preocupação de mostrar a figura do indígena como o “bom selvagem”, que aceita ser pacificado e aculturado, colaborando com o governo brasileiro para sua integração ao processo produtivo do país. No período subsequente, ainda tendo à frente dos registros cinematográficos a equipe do SPI (1940/1960), valorizaram-se as imagens do contato como forma de salvaguardá-los das ameaças a sua sobrevivência e de destacar o trabalho do SPI na luta pela proteção dos indígenas. No período da criação da Funai (1966), em pleno regime militar, o país mergulha em uma política desenvolvimentista, cujo interesse da propaganda oficial era destacar as riquezas naturais e seu potencial econômico. O indígena é visto, então, como empecilho à segurança nacional, mantendo-se os interesses do Estado acima dos direitos destes povos, o que era resguardado pela própria Funai. Desse período, destacamos o filme *Iracema, uma transa amazônica*, cujo interesse será desvelar as mazelas da política desenvolvimentista na região amazônica, atentando-se para suas periferias. Nele a figura do indígena se faz às margens, na recusa da personagem Iracema em se ver como indígena, na população ribeirinha e naquilo que não se vê na imagem, mas habita seus entornos por meio do extracampo, quando o filme retrata a derrubada da floresta, o desmatamento, a grilagem de terras e a violência contra as populações locais.

Com o crescente trabalho de conscientização dos direitos indígenas na década de 1980, surge também o projeto *Vídeo nas Aldeias* e os primeiros trabalhos em audiovisual que buscavam a autorrepresentação do indígena em uma produção compartilhada por índios e não índios, visando superar, assim, a clássica dicotomia sujeito e objeto.

Vimos que os filmes do VNA se dividem em, pelo menos, duas fases distintas. A primeira centra-se na ideia de um intercâmbio de imagens entre aldeias, na construção de sua autoimagem e na busca de reconhecimento dos direitos indígenas entre as etnias que participavam do projeto. Nessa fase, os filmes

caracterizam-se por um discurso militante, que enfrenta problemas cruciais nas aldeias, como a demarcação de terras e o acesso à saúde e à educação. Sua produção é feita pela equipe do VNA constituída de colaboradores não índios, que acumularam, ao longo dos anos de militância indigenista, a experiência necessária para construir um discurso de resistência por meio do audiovisual. Ainda que não dominassem a operação técnica dos equipamentos, a condução do processo fílmico, em alguma medida, já se fazia pelos próprios indígenas que comentavam as imagens exibidas imediatamente após as filmagens e também decidiam como gostariam de se ver e de serem vistos na tela.

Com a introdução das oficinas de capacitação indígena, a partir de 1997, e a criação da ONG *Vídeo nas Aldeias*, em 2000, a produção de filmes do VNA ganha nova inflexão, ampliando sua atuação e complexificando-se temática e esteticamente. A linguagem audiovisual passa de um modelo com influências televisivas e mais próximo do padrão jornalístico, com o uso do *off*, para uma linguagem propriamente cinematográfica com influências oblíquas do cinema direto.

A maneira própria dos indígenas produzirem seus filmes permite, assim, que os caracterizemos – ainda que mantenham especificidades étnicas. Concordamos, em primeiro lugar, que se trata de um cinema marcadamente dos corpos, nos quais inscrevem-se a intimidade da relação entre os sujeitos envolvidos na tomada, esta que destaca gestos e posturas dos filmados captados no cotidiano das aldeias, próximos da câmera. Na fotografia, há um predomínio de filmagens diurnas, aproveitando-se a luz natural dos ambientes. É um cinema feito com a câmera na mão que privilegia a duração dos planos – muitas vezes, a câmera acompanha o personagem em plano-sequência.

Fruto de um trabalho continuado, os filmes têm uma preocupação com a cultura das etnias envolvidas, sem, no entanto, recaírem em um ideal de pureza. Pelo contrário, os filmes do VNA descartam a visão idealizada do indígena ou de exotismo com temas que procuram desconstruir o senso comum sobre a vida nas aldeias. São filmes que não escondem as impurezas do contato com o mundo das cidades e das relações desenvolvidas com o não índio ao longo dos séculos. Diferem-se, muitas vezes, em abordagens voltadas para a vida na aldeia e seus costumes intraétnicos (vide produção do coletivo Kuikuro) e de outras nas quais a relação com o branco faz da narrativa uma reflexão dialógica sobre si e sobre o outro, como sugere a produção do coletivo Mbyá-Guarani.

Ainda que haja a preocupação de que os filmes funcionem como instrumento de preservação da cultura de cada etnia, eles revelam como o processo cultural é dinâmico com a incorporação de novos costumes e abandono de outros, refazendo constantemente a memória indígena.

Quanto ao cinema Mbyá-Guarani, os filmes refletem as caminhadas deste povo, pondo em contato mundos diferentes, ao projetar na tela o convívio de costumes urbanos e indígenas com suas ambiguidades e conflitos. Trata-se de um cinema que revela o imaginário da relação entre culturas ao proporcionar o pensamento sobre si e sobre o outro, em mútua interpenetração. Os indígenas nos pensam e se pensam em relação conosco.

A *mise-en-scène* dos filmes Mbyá-Guarani nos remetem a esse espaço de mútua transformação entre o pensamento metropolitano e o pensamento indígena, o que qualificamos como processos de reversibilidade na *mise-en-scène* fílmica. Um cinema que elabora traços da cultura Mbyá-Guarani e ao mesmo tempo se abre para a relação com o *outro*, o não indígena. Como um processo marcado pela reversibilidade, os filmes colocam em cena o ponto de vista indígena sobre o cinema, este que se faz na relação com o seu grupo étnico e com o *outro* (o não índio). Assim, ele é também um cinema reflexivo, pois permite aos Mbyá-Guarani pensar sua própria cultura em relação com a cultura exterior.

Em *Duas aldeias, uma caminhada*, por exemplo, é o cinema que permite a Ariel Ortega entender o comportamento de seus companheiros de aldeia, quando se valem do sistema econômico para vender artesanato aos turistas, em São Miguel das Missões. “Experimenta vir e não vender e ficar só observando. É chocante mesmo”, diz Ariel, expressando para o filme o mesmo sentimento que atravessa a relação dos indígenas com os turistas no mundo vivido.

Nesses termos, a *mise-en-scène* é marcada por uma contiguidade entre o fílmico e o extrafílmico. Aquele que filma torna-se personagem ao adentrar a cena, expondo-se à relação com os sujeitos filmados. O campo e o antecampo deixam de ser espaços heterogêneos, quando tradicionalmente mundo fílmico e mundo vivido mantêm relação de descontinuidade e de autonomia. A câmera, nesse caso, é tomada como parte dessa relação, tornando-se um dispositivo relacional, que não deixa de se explicitar enquanto tal. É, assim, uma *mise-en-scène* menos dirigida pela soberania de um diretor (ou de suas estratégias ficcionais), revelando-se como parte de um processo dialógico e compartilhado com os sujeitos filmados – aqueles

com os quais o sujeito que filma possui afinidades étnicas e de parentesco. O cinema, então, torna-se parte da vida dos Mbyá, o que permite reinventar-se em cena, como prática de uma cultura que, ela também, se reinventa.

Mise-en-scène que se constrói, tendo como elementos estratégicos a caminhada, a conversação e o canto. A caminhada é o que permite aos filmes e seus personagens passar de situações intraétnicas para interétnicas. Ela possibilita atravessar fronteiras geográficas, físicas e culturais, relacionando o “dentro” e o “fora” da aldeia e do filme. Por meio delas, os filmes Mbyá-Guarani ganham modulações distintas, ora enfatizando a busca da sobrevivência em torno do artesanato, ora como um esforço pelo reconhecimento de uma nação, passando, ainda, por perambulações em torno das aldeias que põem em contato mundos que se avizinham – do índio e do não índio.

Pela conversação expõe-se a palavra e os sentimentos desse povo em relação a seus costumes e em relação ao contato com o não índio. As palavras não são apreendidas em entrevistas, mas construídas para os filmes pelo convívio cotidiano entre a equipe de filmagem e os sujeitos filmados. Assim, a conversação soa espontânea, sem roteirização pré-estabelecida, sobrepondo o espaço fílmico e o cotidiano. Palavras ditas em tons proféticos atravessadas de significados míticos e religiosos e que em muitos casos remetem ao processo histórico dos Guarani. É uma conversação que se apresenta situada nos pátios das aldeias, na porta das moradas, dentro das ocas, em frente à casa de reza, nas matas, nas ruínas das Missões Jesuíticas e em paisagens de aldeias no Brasil e na Argentina.

Pelo canto e encenações de rituais, os filmes Mbyá-Guarani revelam traços cosmológicos de sua cultura. Aparecem como práticas precárias, misturadas a outras práticas da aldeia, encenadas para os filmes, sem a preocupação com um didatismo que expliquem seus significados ao espectador. O canto das crianças revela uma força centrípeta, voltada para a aldeia como forma de renovar os saberes tradicionais de geração a geração. O canto entoia palavras que permeiam a relação dos Mbyá com suas divindades e lhes solicitam proteção e força. Por outro lado, quando o canto é mostrado fora da aldeia ganha uma dimensão política vinculada a reivindicações de um território Guarani. A encenação de rituais é também uma forma de performar e citar, reflexivamente, a própria cultura desse povo.

Como estratégicas cinematográficas, esses três elementos se organizam em torno do campo, do antecampo e do extracampo. Assim, as caminhadas e perambulações dos personagens permitem ao extracampo tensionar o campo, quando o atravessamento de fronteiras geográficas e culturais, por exemplo, coloca em evidência situações de conflito com o homem branco em relação à demarcação das terras Guarani. Esse tensionamento do extracampo ao campo dá-se também em uma dimensão mítica e cosmológica, quando relacionado às conversas situadas – a força das palavras em tom profético –, gestos, cantos e danças, no contato dos índios com elementos da natureza (o espírito das árvores), a fumaça do cachimbo e seu poder de proteção, o fogueira no interior das moradias que aquece no momento da conversa, na construção da casa de reza, entre outras situações mostradas nos filmes. Na relação do campo com o extracampo, os filmes insinuam traços do pensamento Mbyá-Guarani que não são apanhados totalmente no visível da imagem, mas se fazem presentes em fragmentos, lascas, como uma força intrínseca e coextensiva ao campo.

O antecampo, por sua vez, se desloca de sua posição clássica – o recuo em relação ao campo – e adentra a cena, fazendo dos realizadores personagens dos filmes Mbyá-Guarani. Nestes, a câmera está envolvida a outras práticas do cotidiano das aldeias, de modo que media as relações para os filmes e convoca a comunidade a participar da encenação. Mas é, ao mesmo tempo, convocada por aqueles que são filmados a também participar do filme, nas conversas, nas caminhadas e nos rituais. O antecampo é, assim, caracterizado como um entorno que desloca a figura do diretor – tradicionalmente fora do campo visual da câmera – e o põe em cena. Nos filmes Mbyá-Guarani esse deslocamento do antecampo revela uma continuidade entre mundo fílmico e mundo vivido, de modo que as relações entre os sujeitos filmados com aquele que filma não se modificam fora do filme. Se o antecampo abriga um diretor, sua função parece menos ligada à ideia de soberania de um *metteur en scène*, situando-se em uma dimensão dialógica na qual o filme se constrói na relação com os sujeitos filmados, o que faz do antecampo lugar que abriga uma relação entre sujeitos.

Como dispositivo moderno, o cinema aparece aí de modo complexo: permite traduzir traços endógenos e relações interétnicas, mas, para tanto, terá, ele próprio que se transformar, distanciando-se da transparência e do didatismo na abordagem da cultura e nos oferecendo, em contrapartida, uma escritura lacunar e esgarçada. A

cultura deixa de ser um objeto a ser conhecido e se expõe em seus processos dinâmicos de invenção, reflexividade e reversibilidade.

Por último, gostaríamos de expor o “antecampo” da pesquisa. Como nos aproximar da cultura de um grupo indígena sem termos tido qualquer experiência etnográfica? Esta é uma lacuna incontornável no momento em que finaliza-se essa tese. Ao mesmo tempo em que revela fragilidades, permite avaliar e se demonstrar a força dos filmes que, em si mesmos, podem nos oferecer uma porta de entrada para o mundo dos Mbyá-Guarani. A carência de um repertório antropológico sólido e de qualquer experiência de “campo” nos exigiu nos amparar nos filmes e em um repertório mais propriamente cinematográfico. Mas a teoria cinematográfica teve que, ela própria, ser colocada a prova. Talvez seja essa a contribuição da tese: assumir e levar adiante um olhar de espectador, com todos os riscos que isso representa para uma pesquisa em interface com a Antropologia.

Referências Bibliográficas

- ALVARENGA, Clarisse. *Os Arara: imagens do contato*. In: BRASIL, André. MESQUITA, Claudia (org). *Dossiê Tonacci*. Belo Horizonte: Revista Devires, v.9. n.2, 2012.
- _____. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Dissertação de mestrado. Campinas-SP, Unicamp, 2004.
- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller.(org). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- AUFDERHEIDE, Pat. *Vendo o mundo do outro, você olha para o seu: a evolução do Projeto Vídeo nas Aldeias*. In: Araújo, Ana Carvalho Ziller(org.) *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, PE: Vídeo na Aldeias, 2011.
- AUMONT, Jacques. *O Olhar interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2ª. ed, 2011.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- _____. *A Estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 2ª.ed, 1995.
- BARBOSA, A. CUNHA, E. HIKIJI, R. (org). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BARROS, Moacir F.S. *Entre Vídeos e Cerâmicas: olhares sobre o ribeirinho*. Dissertação de mestrado: UFMT, 2006.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTES, Ivana. *Deslocamentos subjetivos e reserva de mundo*. In: MIGLIORIN, C. *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- _____. *Câmera muy very good pra mim trabalhar*, catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena. Rio de Janeiro, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia. Letras, 2009.
- _____. *O documentário e a alteridade*. p. 8-11. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias, 2004a.
- _____. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004b.
- _____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia. Letras, 2003.
- _____. *Brasil em tempo de cinema*. RJ, Civilização Brasileira, 1967.
- BRASIL, André. *Formas do Antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.
- _____. *Lascas do Extracampo*. Belo Horizonte: Revista *Devires* – Dossiês Cinema Brasileiro: Engajamentos no Presente II v. 9 n. 1. 2012 .
disponível em : <http://www.fafich.ufmg.br/devires>.
- _____. *Ensaio de uma imagem só*. In: MIGLIORIN,C.(org) *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- _____. *Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em Serras da Desordem*. Belo Horizonte: Revista *Devires* v.5 n.2, Fafich, 2008.

BRASIL, André. MESQUITA, Claudia (org). *Dossiê Tonacci*. Belo Horizonte: Revista Devires, v.9. n.2, 2012.

BRASIL, André. GUIMARÃES, César. MESQUITA, Claudia. *Devir Tonacci – entrevista*. In: BRASIL, André. MESQUITA, Claudia (org). *Dossiê Tonacci*. Belo Horizonte: Revista Devires, v.9. n.2, 2012.

CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CAIXETA de QUEIROZ, R. *Verdade e criação no cinema direto: de suas origens às bolinhas de papel*. In: Catálogo Forumdoc.bh.2010. Belo Horizonte, 2010.

_____. *Cineastas Indígenas e pensamento selvagem*. Belo Horizonte Revista Devires, V.5,N2, p.98-125., dez.2008.

_____. *Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias*. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias, 2004.

_____. *Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte*. Revista Devires v.2, n. 1, Belo Horizonte, 2004.

CAIXETA de QUEIROZ, Ruben. e GUIMARÃES, César. *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente*. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder - a inocência perdia: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CARELLI, Vicent. *Moi, un indien*. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias, 2004.

_____. GALLOIS, Dominique. *Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias*. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

CARVALHO, Ana. *Por um cinema compartilhado*. (p.363-380) In:LEONEL, J. MENDONÇA, R. *Audiovisual Comunitário e Educação: Histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autentica, 2010.

CHAMORRO, Graciela. *Terra Madura Yvy Araguayje: Fundamento da Palavra Guarani*. Dourados, MS: UFGD, 2008.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder - a inocência perdia: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. *O desvio pelo direto*. In:VALE, G., MAIA,C., MAIA, P. (Org). Catálogo Forumdoc.bh.2010 – 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010.

CORREA, Mari. *Vídeo nas Aldeias*. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias: Rio de Janeiro, 2004.

_____. *Vídeo nas Aldeias no olhar do outro*. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias, 2006.

COSTA, Flávia C. *O primeiro cinema: algumas considerações*. In: BENTES,Ivana. *Ecos do Cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

COUTINHO, Eduardo. ESCOREL, E. *Conversa a Cinco*. p. 34-49. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias, 2006.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Índios no Brasil: história, direito e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DAHL, Gustavo; FLOR, Cerrado P. *Catálogo Registros: viajantes e pioneiros do Cinema em Mato Grosso*. Cuiabá: Sesc Arsenal, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad.Souza Dias. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2009.

EMBRAFILME. *Novos Filmes – Raoni*. Pg. 79-81. Revista Filme Cultura 33. Rio de Janeiro, maio 1979.

ESCOREL, Eduardo. *Nós aqui e vocês aí*. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias, 2006.

FLAHERTY, Robert. *Como filmei Nanook do Norte*. In: VALE, Glaura; C.MAIA, TORRES, J. (Org.) Catálogo Forumdoc.bh.2011 – 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011.

FRANÇA, Andrea. *A livre afirmação dos corpos como condição do cinema*. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias, 2006.

FRANCE, Claudine. *Etnografia Fílmica*. Campinas, SP: ed. Unicamp, 2000.

_____. *Antropologia e cinema*. Campinas, SP: ed. Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. LOURDOU, Philippe. (org) *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GARDNIER, Ruy. *Os Arara e Conversa no Maranhão*. Revista Contracampo 79, 2006. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/79/artararaconversas.htm>

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GOMES, Paulo Emilio S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES, M.Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GRÜNBERG, Georg. Coord. *Guarani Retã, 2008*. Realização:UNaM, ENDEPA; CTI, CIMI, ISA, UFGD; CEPAG, CONAPI, SAI, GAT, SPSAJ, CAPI .

GUIMARÃES, César. *Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara*. In: BRASIL, André. MESQUITA, Claudia (org). Dossiê Tonacci. Belo Horizonte: Revista Devires, n9 v.2., 2012.

_____. *Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo*. In: MIGLIORIN, C.(org) Ensaio no real. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

KEM, A A. *Missões: uma utopia política*. Ed. Mercado Aberto, Porto Alegre, 1982.

LABAKI, Amir. *Introdução ao Documentário Brasileiro*. São Paulo: ed. Francis, 2006.

- LADERMAN, David. *Driving visions: exploring the road movies*. EUA, Austin: University Texas Press, 2002.
- LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. Rio de Janeiro: editora 34, 1994.
- LEONEL, J. MENDONÇA, R. *Audiovisual Comunitário e Educação: Histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LINS, C.;MESQUITA, C. *Filmar o Real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LITAIFF, Aldo. *Os filhos do sol: mitos e práticas dos índios Mbya-Guarani do litoral brasileiro*. Campo Grande, MS: Revista Tellus, ano 4, n.6, p.15-30, abril 2004.
- _____. *As divinas palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbyá*. Florianópolis, SC: Ed. Da UFSC, 1996.
- LUCAS, Maria E., STEIN, Marília. *Yv'y Poty, Yva'á - Flores e Frutos da Terra*. Porto Alegre: Iphan/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, 2012.
- MENDONÇA, Ricardo. *Alguns argumentos em prol do audiovisual comunitário*. In: LEONEL, J. MENDONÇA, R. *Audiovisual Comunitário e Educação: Histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MIGLIORIN,C.(org) *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- _____. *A voz do outro e do mesmo*. Catálogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2011. disponível em http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_008_textos.html
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Filme Cultura – edição fac-similar*. Vol. I, II, III e IV. Rio de Janeiro: CTAv/SAV/Minc, 2010.
- MONTARDO, Deise Lucy. *Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani*. Tese de doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 2002.
- MONTE-MÓR, Patricia; PARENTE, José Inácio (org). *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PAIVA, Samuel. *Gêneses do gênero road movie*. São Paulo: Revista Significação, no. 36, 2011.
- PARENTE, André. *Antropologia e Cinema: questão de linguagens. Seminário III*. In: MONTE-MÓR, Patricia; PARENTE, José Inácio (org). *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.
- PEIXOTO, Clarice. *Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições*. In: MONTE-MÓR, Patricia; PARENTE, José Inácio (org). *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

PERNISA JUNIOR, Carlos. *Vertov – o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: ed. Mauad, 2009.

PINHANTA, Isaac. *Você vê o mundo do outro e olha para o seu*. In: Catálogo Vídeo nas Aldeias, 2004.

RAMOS, A.R. *Do engajamento ao desprendimento*. Campos (UFPR), v. 08, p. 11-32, 2007.

RAMOS, Fernão. “*Conversas*” de índio num filme de Tonacci. In: BRASIL, André. MESQUITA, Claudia (org). *Dossiê Tonacci*. Belo Horizonte: Revista Devires, v.9. n.2 (p.190-192), 2012.

_____. *O que é mesmo documentário ?* São Paulo: ed. Senac, 2008.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SAHLINS, Marshal. “*O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção*”. In: Mana - Estudos de Antropologia Social do Museu Nacional. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1 e 2, UFRJ, 1997.

SEDLMAYER,S.,GUIMARÃES,C.,OTTE,G. (Orgs) *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SHOHAT, Ella, STAN, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SILVA. Mateus Araújo (org) *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

_____. *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro*. SILVA. Mateus Araújo. In:Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

_____.(org) *Dossiê Jean Rouch*. Belo Horizonte: Revista Devires: cinema e humanidades. V.6,no.1, jan/jun 2009.

SOUZA, Gustavo. *O personagem no roadie movie documental brasileiro*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013 .

SZTUTMAN, Renato (org). *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. *A utopia reversa de Jean Rouch: de Os Mestres Loucos a Petit à petit*. In: Revista Devires v.6 n.1 UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

_____. *Luiz Thomaz Reis: das selvas à metrópole*. Jornal da Unicamp no.534, de 6 a 12 de agosto de 2012. Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/ju/534/luiz-thomaz-reis-das-selvas-metropole>

VALE,Glaura; C.MAIA, TORRES,J.(Org.) *Catálogo Forumdoc.bh.2011 – 15º Festival do Filme Documentario e Etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011.

_____. MAIA, Paulo (Org.) *Catálogo Forumdoc.bh.2010 – 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2ª ed. 1ª. reimpressão, 2011.

_____. SZTUTMAN, R. (org) *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro :Azougue, 2008.

_____. *O nativo relativo*. Revista Mana. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, 2002.

XAVIER, Ismail. *As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério*. In: CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. In: MIGLIORIN, C. (org). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

_____. Prefácio. In: SHOHAT, Ella, STAN, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

_____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª. Ed. 2005.

_____. *A experiência do cinema*. (org) Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ZEA, Evelyn S., SZTUTMAN, Renato, Hikiji, Rose. *Conversas na desordem: entrevista com Andrea Tonacci*. São Paulo: Revista do ieb no. 45, set.2007.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.