



Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo¹

ANDRÉ BRASIL

Professor do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG
Doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ

Resumo: O artigo dedica-se a *Bicicletas de Nhanderu* (2011), filme realizado pelo Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, tomando-o como exemplar daquilo que Manuela Carneiro da Cunha chamou de “cultura com aspas”, ou seja, o uso reflexivo da noção antropológica de cultura pelos índios. Para tanto, caracteriza-se a trama entre o campo e duas dimensões distintas do extracampo. A primeira nos vincula ao universo mítico, cosmológico, que os espectadores vamos conhecendo, de maneira descontínua, mas bem tecida, por meio das conversas entre os índios. A segunda dimensão diz respeito à vizinhança tensa com o mundo dos brancos; ela torna presente, ainda que invisível, a figura da *nação*, da qual os guarani fazem e não fazem parte. A nação menos abriga, ou se avizinha do que cerceia, ronda, espreita.

Palavras-chave: Cinema indígena. *Bicicletas de Nhanderu*. Mbyá-Guarani. Extracampo.

Abstract: The article approaches *Bicicletas de Nhanderu*, film that has been directed by the Mbyá Guarani Film Collective, considering it as exemplary of what Manuela Carneiro da Cunha has called "culture with quotation marks", which is the reflexive use of the anthropological notion of culture by the Indigenous people. In order to do so, the convocation of two distinctive dimensions of the off-screen is characterized. The first one bonds us to a mythical, cosmological universe which the viewers get to know, in a discontinuous manner, yet well woven, through the conversations among the indians. The second dimension is related to the tense vicinity of the white people world; it makes present, even though invisible, the figure of the nation, of which the Guarani people are and are not part of. The nation shelter or adjoins less than actually entrenches, watch, prowl.

Keywords: Indigenous cinema. *Bicicletas de Nhanderu*. Mbyá Guarani. Off-screen.

Résumé: L'article se consacre à *Bicicletas de Nhanderu*, film réalisé par le Collective Mbyá-Guarani de Cinema, en le tenant comme exemplaire de ce que Manuela Carneiro da Cunha a appelé de "culture entre guillemets", c'est-à-dire, l'usage réflexif par les indigènes de la notion anthropologique de culture. Pour autant, la convocation de deux dimensions distinctes de hors champ se caractérise. La première nous attache à l'univers mythique, cosmologique, que nous les spectateurs connaissons, de manière discontinue, pourtant bien tissée, à travers les conversations entre les indiens. La deuxième dimension relève du voisinage tendu avec le monde des blancs; elle fait présente, même si invisible, la figure de la nation, dont les guaranis font et ne font pas partie à la fois. La nation accueille et s'avoisine moins qu'elle ne retranche, rôde, guette.

Mots-clés: Cinéma indigène. *Bicicletas de Nhanderu*. Mbyá-Guarani. Hors-champ.

Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo

Este artigo parte de uma questão ampla, extrafílmica, que será, contudo, investigada à escala de um filme. Em termos gerais, a questão diz respeito ao modo de inserção da rica e diversa produção do cinema indígena em um circuito de exibição nacional ou mesmo internacional. Poderíamos começar por retomar a pergunta (algumas vezes já formulada)²: a quem se endereçam estes filmes, com que intuito são realizados, qual a expectativa de sua circulação? A resposta não é simples, antes de tudo porque o que costumamos chamar de cinema indígena é uma categoria que abriga experiências díspares, levadas a cabo por integrantes de diferentes etnias, com propósitos diversos. O leque de experiências do *Vídeo nas Aldeias*³, projeto ao qual muitos dos trabalhos se vinculam, abarca filmes-rituais, pequenas ficções criadas a partir de narrativas míticas, documentários de proposta militante, pedagógica, em alguns casos. Da mesma forma, a amplitude da comunidade de espectadores vai da aldeia aos festivais nacionais e internacionais, alcançando, ainda que pontualmente, a audiência televisiva. Um mesmo filme pode, ele próprio, se endereçar abertamente a estes diferentes públicos: volta-se a membros de uma mesma etnia, ou a outros grupos étnicos, e ao mesmo tempo interpela (didática, irônica ou criticamente) os espectadores não indígenas. Seja o movimento prioritariamente endógeno ou exógeno, trata-se, desde o princípio, de um projeto político justamente nesse aspecto: ele foi “concebido para criar um público onde antes não havia” (AUFDERHEIDE, 2011).

Tudo isso se complexifica se consideramos que a própria autoria dos filmes é dividida, partilhada entre índios e brancos, em oficinas oferecidas pelo VNA, a partir de técnicas, tecnologias e poéticas provenientes da tradição visual ocidental. Como bem argumenta Ruben Caixeta de Queiroz (2008), isso não impede que estes sejam filmes *indígenas*, marcados ontologicamente por um *pensamento selvagem*, já que depositam “nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008: 117-118). Como *bricolage*, prática heteróclita, na qual o corpo ganha centralidade, o cinema documentário ofereceria ao indígena um meio produtivo para realizar sua antropologia

1. Uma versão preliminar, mais concisa, deste texto foi apresentada no Seminário Temático “Cinema, Estética e Política: Engajamentos no Presente”, durante o XVI Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado em São Paulo, entre 8 e 11 de outubro.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG/CNPq) e ao Cine Quintal, que promoveram a exibição comentada de *Bicicletas de Nhanderu*: na ocasião, a partir da apresentação de Bernard Belisário, tivemos uma rica conversa que, em vários aspectos, reverbera nesse artigo.

Grato também a Leandro Saraiva, Luciana Oliveira e Bernard Belisário, que fizeram leitura atenta e comentários ao texto.

O artigo é parte dos projetos de pesquisa *Formas de vida na imagem: performatividade na mídia e no documentário* (CNPq e Fapemig) e *Formas de vida na imagem: biopolítica, perspectivismo e cinema* (PPM-Fapemig).

2. Ver, por exemplo, SCOREL, Eduardo *et al.* Conversa a cinco. In: Catálogo da *Mostra Vídeo nas Aldeias*: um olhar indígena. Abril 2006. Nessa conversa, o cineasta Eduardo Coutinho pergunta: “O público preferencial para essa recepção é o público não indígena?” Ao que Mari Corrêa responde: “É para outros povos indígenas – porque eles têm essa necessidade, essa vontade de se comunicar entre si, eles têm pouca oportunidade de se conhecerem. E para os outros, os não índios, digamos assim.”

3. Há que se considerar ainda aqueles filmes que não se filiam à proposta do *Vídeo nas Aldeias*, como é o caso recente de *Xapiri* (Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert, 2012).

4. Aqui, o autor se refere ao conceito de *antropologia reversa*, tal como formulado por Roy Wagner: “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: 67).

5. A aproximação do cinema indígena ao conceito de Manuela Carneiro da Cunha já havia sido aventada por Ruben Caixeta, em sua intervenção no *Seminário Cinema, Estética e Política*, organizado pelo grupo Poéticas da Experiência, na UFMG, entre 12 e 15 de abril de 2011. Ali, o autor se refere aos filmes indígenas como “máquinas de produzir cultura com aspas e de inventar realidades”.

reversa, nativa⁴. No caso dos filmes realizados pelos Mbyá-Guarani (alvo de nosso interesse específico), essa ontologia do cinema indígena ganha ainda uma variação, na medida em que se constituem fortemente pela palavra – palavra situada, corporificada e também poética, profética.

De fato, o cinema indígena, cada filme à sua maneira, torna-se exemplar daquilo que Manuela Carneiro da Cunha chamou de “cultura com aspas”, ou seja, o uso da noção antropológica de cultura pelos índios, esta que agora é tomada reflexivamente.⁵ O que se vê hoje, portanto, é uma relação negociada e, tantas vezes, conflituosa, entre os conceitos metropolitanos de cultura e a maneira como os índios concebem a imagem da própria cultura. Se de um lado, ao se voltarem “para dentro” da aldeia, os filmes expõem para um povo os traços, as marcas, os aspectos ritualísticos e cotidianos de sua cultura, ao se voltarem “para fora”, em circuitos de visibilidade mais amplos, os filmes – e os índios – precisam lidar com a imaginação limitada dos brancos, com aquilo que eles chamam de cultura e com aquilo que concebem como “cultura indígena”. Ainda que formulada em outro contexto, a pergunta de Manuela Carneiro bem poderia se endereçar aos filmes: “Como é que povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena?” (2009: 355)

Não bastasse a amplitude e complexidade da questão, há outro aspecto nestas aspas: além de “performar” reflexivamente a cultura desta ou daquela etnia, alguns filmes são, em alguma medida, exercícios de *reversibilidade* (WAGNER, 2010): voltam-se simetricamente para a cultura do branco, mostrando os equívocos subjacentes à “imaginação” que historicamente produziram sobre os índios. Não há, nesse sentido, como não nos referir à cena de *Mokoi Tekoá Petei Jeguata* (*Duas aldeias, uma caminhada*, 2008), do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, na qual um dos diretores, Ariel Ortega, entrevista o turista em São Miguel Arcanjo. Nessa sequência, o procedimento da entrevista é acirrado, de modo que o comentário do turista sobre os índios retorne reversamente para a própria cultura. A cena desconcerta também porque evidencia o caráter assimétrico do procedimento da entrevista, tantas vezes utilizado no documentário para conhecer a cultura do outro

e raramente destinado para que este outro se volte à nossa cultura. Na formulação de Ruben Caixeta de Queiroz, o filme é “um olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio: são os índios que enquadram o ‘olhar do branco’ e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje”. (2008: 116) Aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto. Como se a câmera fosse uma “dobradiça”, que fizesse retornar o olhar àquele que se acostumara a ser o sujeito do ponto de vista (e raramente o seu objeto): o efeito é que, provocado pelo filme, o branco se vê – a si próprio – a enunciar sua visão limitada (tantas vezes, preconceituosa) sobre os índios. São os brancos que veem então sua cultura ser colocada entre aspas. Dito de outro modo, longe de ser um dispositivo neutro de registro, a câmera *produz* relação, relação polêmica que faz circular, em mão dupla, a pergunta endereçada de um ao outro.

Estas são questões amplas que se atualizam de modo singular, filme a filme. O trabalho do Coletivo Mbya-Guarani interessa-nos particularmente, na medida em que ali se fazem notar muito concretamente as aspas da cultura, sua reflexividade e sua reversibilidade. Em *Bicicletas de Nhanderu* (2011), segundo filme do grupo, encena-se o modo como a cultura (com aspas) dos Mbya-Guarani se relaciona com o que está fora dela. As aspas nesse caso menos encerram a cultura do que a tornam permeável. Em termos cinematográficos, o *campo* (a vida na aldeia colocada em cena) imbrica-se ao *extracampo*⁶, tornando estes regimes densamente entrelaçados.

Ao final, neste artigo, devolvem-se algumas questões ao cinema, essa magia do homem branco⁷, agora nas mãos do outro que ele tanto imaginou.

Mito e prosa poética

Dedicando-se mais fortemente à dimensão espiritual da vida dos Mbyá-Guarani, especificamente na aldeia de Koenju, em São Miguel das Missões (RS), *Bicicletas de Nhanderu* é um filme extremamente simples e ao mesmo tempo intrincado em sua escritura. Ele trama materialmente o campo a duas dimensões do extracampo: uma *mítica* (ou, quem sabe, *cosmológica*) e outra cultural ou *geopolítica*. No filme, o extracampo não está

6. Como se notará, nesse artigo optamos por utilizar indistintamente os termos *fora-de-campo* e *extracampo*, ainda que alguns autores marquem diferenças entre eles. Ver nota de Stella Senra em sua tradução de DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 22.

7. A expressão vem de um artigo de Carlos Fausto, no qual relata sua experiência com o cinema entre os Kuikuro. “Foi neste contexto de mudança – no qual os Kuikuro se vêem virando brancos o tempo todo sem jamais virá-lo completamente – que nasceu o projeto de documentação e, com ele, a experiência de fazer filmes. Como sujeito implicado em ‘guardar a cultura’ kuikuro, o contra-ataque que encontramos foi o de usar a própria magia dos brancos, ensinando como produzir mais e mais imagens, colocando a tecnologia a serviço da memória, na esperança de que isso sirva tanto ao passado como ao futuro.” (FAUSTO, 2011: 14)

8. Mesmo cientes das possíveis críticas e questionamentos quanto à sua pertinência, adotamos, ainda assim, o termo *nação*: trata-se, a nosso ver, menos de abandonar o termo do que de tensioná-lo tendo em vista os fluxos geopolíticos transnacionais. No caso dos Guaraní, em algumas regiões, a questão fundiária, por exemplo, se acirra enormemente por conta de interesses do agronegócio, vinculados a grandes corporações internacionais. Como aquilo que se avizinha, que cerca, que abriga e que exclui, a *nação*, acreditamos, continua presente, por meio de políticas públicas (ou mesmo de sua omissão).

Em relação à *nação*, a experiência indígena é transversal: está dentro e fora de seus limites. Se usamos ainda o termo aqui, é para, de um lado, mostrar que a *nação* está presente na vida dos índios. De outro lado, o termo é tensionado até o limite de sua pertinência, concluindo-se então por sua inadequação, e até mesmo por sua violência.

9. “*Karai* ou *karaiva*: Líder religioso com acentuado carisma e religiosidade. Xamã. Hoje em dia o termo é usado com esse significado somente pelos Mbyá. Nos outros grupos, o líder religioso é chamado de *pa'i* e *karai* passou a significar simplesmente ‘senhor’, ‘homem’.” (CHAMORRO, 2008: 350).

10. Como nos diz Graciela Chamorro, os Guaraní produzem uma “cosmificação da palavra”, a própria terra sendo um corpo que murmura: “Assim, para os grupos indígenas aqui estudados, a terra tem as faculdades dos humanos. É como um corpo murmurante, que se alarga e se estende. Ela vê, ouve, fala, sente e é enfeitada.” (2008: 161).

fora mas dentro, ele é, como se diz, intrínseco e coextensivo ao campo; vez ou outra, faz-se notar por meio de seus respingos, por meio de suas lascas, ou da errância das crianças; alinhava-se também ao cotidiano, através das palavras ditas com vagar e atenção pelos Guaraní.

Tanto *mito* quanto *nação*⁸ são universos vizinhos, próximos, parte constituinte da prosa ordinária da aldeia, esta que atualiza em prosa miúda traços de uma cosmologia. Ambos estão presentes nas conversas ao redor da fogueira, nos pequenos e grandes acontecimentos narrados – o raio, a festa, o ataque dos fazendeiros. Nesse sentido, o filme é exemplar desse registro da fala que, para Jean-Claude Bernadet, tornou-se raro em nosso documentário, registro no qual “as pessoas filmadas falam entre si” (2004: 9).

É notável a forma cuidadosa, conscienciosa, precisa como a palavra é ali enunciada. Como observou pioneiramente Pierre Clastres, parece haver uma preocupação rara em nomear os seres e as coisas segundo sua natureza divina, o que resulta na transmutação linguística do prosaico em uma *Grande Fala*, de notável riqueza poética: “Assim, os Mbyá falam da ‘flor do arco’ para designar a flecha, do ‘esqueleto da bruma’ para citar o cachimbo, e das ‘ramagens floridas’ para evocar os dedos de Ñamandu” (CLASTRES, 2003: 179-180). Ou, no belo exemplo do filme, o *karai*⁹ a se auto-nomear “bicicleta dos deuses”, aquele por meio do qual Nhanderu fala.¹⁰ Diríamos em complemento que essa palavra profética, cifrada, quase secreta, “respinga” constantemente em dimensão prosaica, no solo cotidiano. Mediado pela palavra dos rezadores – mas também em sua tematização nas conversas entre os índios – o mito mantém os Mbya-Guarani em convivência com deuses e espíritos, não sem projetar em seu dia-a-dia a palavra profética, a busca pela *Terra sem Males* (CLASTRES, 1978 e 2003). Aqui, como escreve Eduardo Viveiros de Castro em sua leitura de Hélène Clastres, a separação entre o humano e o divino não é uma “barreira ontológica infinita, mas algo a ser superado”: a humanidade é então uma condição (não uma natureza), sendo os homens consubstanciais aos deuses (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 205).

A palavra será, em suma, uma espécie de fio – ou serão vários? – que costura o mito à vida na aldeia (trama que,

reiteramos, *constitui* suas formas de vida). O extracampo vai-se alinhavando ao campo – o cotidiano – pelo fio tênue, esgarçado, da conversação. Fio que é, paradoxalmente, forte, na medida em que se liga à palavra profética, e à duradoura resistência religiosa dos Guarani, que teria destinado ao fracasso toda ação missionária. (CLASTRES, 2003: 177) 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.¹¹

Essas duas dimensões – prosaica e mítica – oscilam também visualmente no filme: refiro-me à contínua passagem entre os planos fechados (nos quais transcorrem as conversas no interior das malocas) e os planos gerais (aqueles nos quais a natureza e o entorno ganham uma dimensão alargada, quase sobrenatural). Assim como acontece no domínio verbal, aqui também a imagem poética transfigura, faz a passagem do prosaico ao mítico e inversamente.



Se, em *Bicicletas de Nhanderu*, a conversação é um dos principais “dispositivos” de articulação entre campo e extracampo (seja o cosmológico, seja o geopolítico), poderíamos identificar outros: na terminologia do cinema, eles são personagens, objetos de cena, cenografias. Aqui, eles se tornam espécies de *agentes*, mediadores que produzem passagens, contiguidades e desdobramentos entre campo e extracampo: o raio e as lascas da árvore; as crianças a atravessar cercas; a festa, os sonhos, a casa de reza.

Lascas do extracampo

Em um plano geral da aldeia, nuvens de chuva se formam. Em voz *over*, ouve-se o fragmento de uma conversa: “Os tupã são assim. Eles não vêm só para trazer chuva. Vêm também

11. Nesse ponto, vale mencionar a reivindicação de Deise Lucy Montardo, para quem a palavra entre os Guarani não deve ser pensada sem a “sustentação” da música. Trata-se para ela de ampliar a acepção dos termos *ayvu* (linguagem) e *ñe’e* (alma): “Para os Guarani, linguagem poética é linguagem dos deuses, dos pássaros, das árvores, da cachoeira, da terra, do Sol – linguagem poética e musical. *Ñe’e porã*, as famosas belas palavras, são, então, poesia e música.” (MONTARDO, 2009: 142). Digamos que, em sentido amplo, a palavra é acontecimento, adquirindo, em sua poesia, musicalidade e sacralidade, estatuto ontológico.

para nos proteger. Eles não caminham em vão. Pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver...”



Conhecemos então o dono da voz – Solano, o *karaí* Tataendy – que aparece sob uma árvore, acompanhado de duas crianças e alguns animais domésticos. Venta forte. Em silêncio, antes de se voltar para a câmera, seu olhar se perde ao longe.



A conversa de Tataendy com um dos diretores do filme – Ariel Ortega – continua, agora, à luz da fogueira:

“E como falam estes seres? Você somente ouve ou também pode vê-los?”

“Os espíritos?”

“Sim.”

“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. Nós somos uma bicicleta dos deuses.”

Voltamos então ao plano geral da aldeia sob a chuva: um raio – seguido do estrondo – atravessa a imagem.



De onde vem esse raio que, fugaz, risca a imagem? Para onde se endereçou o olhar do *karai*?

Logo depois, o raio – enviado por um espírito bravo não querendo mais que “dar um susto” na aldeia – será motivo de conversa da avó, Pauliciana, dentro da maloca. Das lascas do galho queimado, ela fará colares para os índios. O colar que confecciona, entre uma e outra conversa, é feito destas lascas do plano mítico (o extracampo) no plano do cotidiano. Se há uma intencionalidade neste raio que, vez ou outra, é enviado à aldeia – como uma flecha –, cabe aos rezadores mbyá decifrá-la.

Linhas de errância

Em *Bicicletas de Nhanderu* sente-se a presença de outro extracampo, este que tensiona a cena, na forma de uma violência presente, ainda que não se faça visível, a não ser pelas marcas que deixa no território. Ele diz respeito à vizinhança tensa com o mundo dos brancos, tornando presente a figura da *nação*, da qual os guarani fazem e não fazem parte (são e não são “contados”, em formulação célebre de Jacques Rancière, 2005 e 1996). No caso da aldeia Koenju, tal como representada no filme, a *nação* menos abriga, ou se avizinha do que cerca, cerceia, ronda, espreita. Este extracampo violento encontra na deriva livre e desabusada dos irmãos mbyá, Neneco e Palermo, seu contraponto, sua linha de errância.

Amanhece na aldeia. Neneco e Palermo brincam com notas de cinco reais, do Banco Central da Criança. A mãe faz o artesanato, em torno do qual se trava o diálogo:

“Por quanto você vai vender isso?”

“Ela já falou: dez pilas.”

“E tudo junto vai dar quanto? 50”

“Tá louco. Isso não vale nem 5 centavos.”

“Os brancos sempre querem pagar menos para levar mais.”

“E os filhos dos brancos também.”

Logo depois desta conversa, em que a figura do branco aparece já sob suspeita, os dois saem para verificar as armadilhas e buscar lenha. No percurso (assim como em vários outros) eles serão acompanhados por uma câmera próxima, como a compartilhar com os personagens o caminhar. Em determinado momento, Palermo menciona algo que, não visível na cena, a

constitui por dentro. “Nós não podemos mais fazer armadilhas muito longe, senão os brancos atiram na gente, e não seria bom que isso acontecesse”, diz. “Estamos chegando na fazenda do Raimundo.” As crianças atravessam a cerca, como a passar do campo ao *fora-de-campo*.

Essa passagem não se faz sem aparente apreensão daquele que filma. Vale mencionar, nesse ponto, o papel exercido pelo fotógrafo no filme (comentário que será retomado adiante): ao mesmo tempo em que fotografa, ele participa da cena, seja para responder a alguma pergunta das crianças, seja para lhes chamar a atenção, quando a situação parece excessivamente arriscada. Os meninos, por sua vez, perambulam pelo entorno, atravessam não apenas as fronteiras territoriais, mas também os limites da cena, não se furtando a convocar a câmera, adentrando o *antecampo*: “Você gravou os palavrões que eu disse ontem?” “Gravei.” “Verdade?”.

Ao chegarem ao local onde a armadilha está armada e constatar que nenhum animal fora capturado, as crianças se exasperam. Palermo grita, bate com o facão na árvore, encena sua decepção para a câmera. “Os brancos desmataram tudo, por isso, os passarinhos se mudaram para outro mundo. Já não pegamos mais porque estão extintos. A nossa mata é muito pequena.” Aqui, claramente o extracampo – o mundo do homem branco, dos fazendeiros que fazem vizinhança com a aldeia – é violento, ronda, limita e pressiona o que está em campo, a vida na aldeia, visivelmente marcada pela precariedade e escassez (afinal, a terra é pouca e minguados os recursos). É de forma exasperada que Palermo reage à presença invisível dos fazendeiros, que ameaçam a vida dos índios, desmatam e expulsam os animais para outro mundo. Ainda que encenada para a câmera, a performance ganha um aspecto terrível, desesperado, como que atravessada fisicamente pela violência do fora.



Na mesma cena, na mesma fala, este extracampo cultural e geopolítico se mistura, se alinhava ao outro, mítico, onde os

passarinhos se refugiam quando o campo é desmatado. Estes dois mundos, estes dois universos não são visíveis no filme, mas se insinuam nele por meio das palavras. “Olhem só! Cortaram uma cerejeira. Eles cortaram uma que a gente come. Todas estas árvores têm espírito. E elas não querem morrer. Só que os brancos cortam com motosserra.”

Em outra perambulação de Neneco e Palermo, acompanhada pela câmera, a tensão entre o campo e o extracampo se adensa, se precipita, tornando-se visível. As duas crianças caminham até a fazenda vizinha para comprar sabão. Lá chegando, são atendidas por uma senhora, e passam a fazer comentários jocosos, em guarani, sobre os brancos. A presença da câmera parece tensionar ainda mais a situação: certa apreensão do fotógrafo se revela na instabilidade da imagem e nos comentários que faz, apressando as crianças, cuja presença ali vai-se prolongando excessivamente. Em determinado momento, ao se esquivar da câmera, escondendo-se atrás de um móvel, uma criança branca é “capturada” por um *zoom* rápido. Mantido na montagem do filme, esse procedimento introduz no filme uma imagem de matiz performativo, que se produz como ação, como intervenção e embate.



Filme e mutirão

Mas seria preciso nos atentar ainda para os entrelaçamentos entre estes dois extracampos, o mítico (cosmológico) e o cultural (geopolítico). Eles se fazem visíveis em outro “motivo” que perpassa a narrativa de *Bicicletas*: trata-se da construção da casa de reza, em torno da qual a aldeia se mobiliza, culminando em um mutirão ao final do filme. Levar adiante a construção da casa é tarefa que foi destinada ao *karaí* Tataendy em sonho. Aqui também o plano espiritual ou sobrenatural intervém no cotidiano por meio do sonho e da palavra profética. Mas a

12. Vale ressaltar que, em outros momentos do filme, essa relação com o fora é apresentada de maneiras distintas, sem o tom “sombrio” da sequência da festa. Lembremos da forma irônica como a cultura pop é incorporada pela performance das crianças, a cantar e dançar ao som de *Beat it*, de Michael Jackson. Ou mesmo, a relação das crianças com a escola, algo que se explicita pelo desinteresse de Palermo. Mencionemos ainda o próprio cinema – com suas técnicas e seus equipamentos – a participar da vida da aldeia.

13. Aqui, nos referimos livremente à formulação de Marshall Sahlins (1997: 53): “A tarefa da antropologia agora é a indigenização da modernidade. Não estou afirmando que a experiência etnográfica seja o único responsável pelo declínio do pessimismo sentimental. O problema dificilmente se resolve por pura indução, e certamente algum movimento dialético ou pendular das ciências sociais também estará envolvido nisso. E a perene relevância do contexto moral e político se manifesta ainda através de outra ressalva indispensável: estamos falando apenas dos sobreviventes. Os sobreviventes constituem uma pequena minoria daquelas ordens socioculturais existentes, digamos, no século XV. O que se segue, portanto, não deve ser tomado como um otimismo sentimental, que ignoraria a agonia de povos inteiros, causada pela doença, violência, escravidão, expulsão do território tradicional e outras misérias que a “civilização” ocidental disseminou pelo planeta. Trata-se aqui, ao contrário, de uma reflexão sobre a complexidade desses sofrimentos, sobretudo no caso daquelas sociedades que souberam extrair, de uma sorte madrastra, suas presentes condições de existência.”

construção da casa de reza se relaciona a uma demanda ou um problema bem práticos: a festa, que também mobiliza os índios para beber e jogar. Filmada de maneira instável e desconfortável, por uma câmera ligeiramente “siderada”, a festa na aldeia é “uma brecha para as coisas ruins”, como dirá Ariel Ortega, diretor e personagem do filme. Aprendiz, Ariel também narra um sonho no qual os homens brancos oferecem aos Guarani facas servidas em pratos. A festa será, portanto, esta brecha por onde entra o fora – a cultura dos brancos, a violência que ela pode representar –, não sem o risco de desagregação do grupo.¹² Enquanto é do sonho, de dentro dele, que o fora (aqui mítico, cosmológico) pode ensinar a ver e reverter essa desagregação.

Nesse ponto, contudo, é preciso mencionar dois aspectos, evitando-se, com isso, o esquematismo na abordagem do tema. O primeiro deles, diz respeito ao modo como a festa é incorporada: se, por um lado, o filme sugere aspectos daninhos do mundo dos brancos entre os índios, há que se notar, por outro lado, uma espécie de *indigenização* da festa¹³, que vai sendo, mais ou menos explicitamente, amalgamada (não sem passar por transformações) a elementos culturais e ritualísticos indígenas. Significativo o fato de que ali esteja presente boa parte da comunidade, as mulheres, as crianças, os jovens e os velhos. Ressaltemos, em segundo lugar, a maneira como a festa é mostrada no filme, assumindo-se, em boa medida, os riscos que a exposição impõe: afinal, vemos ali o próprio *karai* a jogar e beber, dançando diante da câmera. Trata-se de um gesto corajoso, que preserva, na montagem, a complexa, contraditória e vulnerável relação que o grupo mantém com o mundo dos brancos.



A presença de Solano na festa encontra na cosmologia Guarani certo amparo, algo que é sugerido adiante em uma

conversa do *karáí* com Ariel Ortega. “Mesmo os bons *karáí*”, ele diz, “podem acabar no mau caminho”. E mais à frente: “Nós, os Mbya, convivemos num mundo de imperfeições. Nunca vamos ficar puros. Precisamos das nossas danças na casa de reza. Com as danças e o suor tiramos as impurezas do corpo.”

A construção da casa cerimonial, em torno da qual se engajam homens, mulheres e crianças, será uma espécie de resposta aos riscos e ameaças trazidos pela festa. Não faríamos jus, contudo, à complexidade do filme, se reduzíssemos a uma contraposição a relação que ali se encena entre mito e nação. Afinal, o que nos parece mais rico em *Bicicletas de Nhanderu* é justamente o fato de evitar o esquematismo das oposições, apostando nas metamorfoses e transformações, em uma lógica que não é das dicotomias mas das multiplicidades: os dois extracampo – o mítico e o cultural – vão-se atravessando, se alinhavando, se dobrando e se alienando um no outro, ainda que sob a aparente banalidade do cotidiano e das conversas à beira da fogueira. O raio enviado pelos espíritos transforma-se em artesanato feito pela avó; as primeiras guabirobas colhidas pelas crianças recebem a benção antes de serem saboreadas; Michael Jackson, figura mítica de nossa cultura, ganha imitação desabusada de Palermo e Neneco; o sonho dos índios torna-se mutirão de construção da casa de reza; a festa noturna, filmada em tons sombrios, se transforma em festa diurna, com direito à guerra de barro entre crianças e adultos. São vários os eventos e os agentes, e são várias as relações entre os planos cosmológico, geopolítico e o cotidiano.¹⁴ Tudo isso se complexifica quando não negligenciamos a mediação do filme, seu trabalho de *mise-en-scène* e montagem, por meio do qual estas relações se traduzem em termos de campo e extracampo.

O filme como enunciação coletiva

Vale, por fim, um comentário, não menos importante, sobre o *antecampo*. Em *Bicicletas de Nhanderu* (como em vários outros filmes indígenas), aquele que está “atrás das câmeras” é constantemente convocado, participa da cena – não por conta de um gesto reflexivo, aos moldes do cinema moderno – mas porque a própria feitura do filme é parte do cotidiano, motivo de debate entre os jovens realizadores e os velhos da aldeia. Não raro, a câmera é interpelada e a

14. Inicialmente, penso que os eventos e agentes funcionam como espécies de dobradiças, que fazem o fora se dobrar sobre o dentro e o dentro se desdobrar no fora. Lembro-me aqui dos *bichos*, de Lygia Clark, objeto espacializado feito de chapas de metal e dobradiças. Os *bichos* sugerem espaços topológicos constantemente reconfigurados, nos quais dentro e fora são a dobra um do outro. Bicho-junta, bicho-dobra. O verbo *jepota*, que, em guarani, significa virar animal, é o radical de *ojepotaa*, que significa *junta*. Como em *xe'u ojepotaa*: a junta da minha coxa. Temos então a sugestão de que *virar* (tornar-se) implica *virar* (dobrar, desdobrar-se). (Cf. DOOLEY, 1998). No entanto, o filme não nos sugere apenas a figura da *dobra* para dizer da relação entre o dentro e o fora. Como vimos, há outras figuras possíveis: o *fora rísca* a imagem, como um raio, *lasqueando* o galho de uma árvore; ele *atravessa* os corpos das crianças; eles se *alinhavam* um ao outro por meio da conversação; eles se *infiltram* um no outro por meio de brechas...

própria produção do filme tematizada. “Vocês já assistiram ao que filmaram mais cedo?” “Sim, assistimos.” “Eu fico brava, pensando que vocês estão abusando da gente, mas vejo que estão fazendo isso em muitas aldeias”, comenta a avó. Ou, neste longo diálogo, após a festa na aldeia, que cifra a relação entre o processo de feitura do filme e as questões coletivas que mobilizam a comunidade. Enquanto termina o artesanato, a avó conversa com um dos integrantes da equipe:

“Depois você apaga essa luz?”

“Sim, depois da filmagem.”

“Talvez eu ganhe mais dinheiro com essa filmagem.”

“Aquele não deu muito porque era nosso primeiro filme.”

“Ah, é!”

“Pouca gente vê o nosso filme.”

“Com certeza.”

“Mas nós vamos vender mais. É filme original, não é pirata.”

“Assim é melhor!”

“O que os outros índios ganharam?”

“Como? Ganharam reconhecimento.”

“É mesmo? Eu não sabia.”

“Agora é a nossa vez, mas tem que ficar muito bom. O que vocês fizeram com o dinheiro do outro filme?”

“A nós dois deram somente cem reais, porque só aparecemos de longe. E os que não quiseram aparecer, quando veio o dinheiro, ficaram bravos porque não receberam. Agora temos que falar nisso na próxima reunião. Nas missões, os brancos filmam sem dar um centavo. Lá eles deixam. Não reclamam que os brancos se aproveitam. O pessoal aqui já passou dos limites. Fazem o que querem sem nem pensar. É por isso que não valorizam mais a casa de reza. Valorizam mais a festinha. Vocês foram ontem à festinha?”

“Sim, a gente ficou até amanhecer. Estamos vindo de lá.”

“Vocês estavam lá?”

“Estávamos.”

“Mas aquilo, aquilo lá vocês não filmam, né?”

“Não, aquilo não.”

“Não são essas as coisas que vocês filmam, né?”

Assim como outras práticas discursivas, entrelaçado a elas, o filme aparece como *enunciação coletiva*, discurso cuja autoria deve ser necessariamente compartilhada, negociada, e cuja negociação é colocada em cena. O trabalho do cinema precisa lidar com esse duplo lugar que lhe é reservado: de fora (mas nunca totalmente), filma-se a vida na aldeia; mas “dentro”, o filme já é, ele, parte dessa vida – como questão

que interessa à comunidade – e, como tal, precisa filmar a si mesmo, em meio às outras práticas.

Ao final, a imagem – o cinema – é representação (o filme constrói suas *mise-en-scène*), mas possui também uma dimensão fortemente *performativa*, na medida em que repercute, do início ao fim e em mão dupla, na vida da aldeia. Em um dos diálogos travados na festa de “inauguração” da casa de reza, uma das mulheres diz: “Pode parecer que fizeram isso só para o filme, mas não é assim. No final, deu tudo certo. Eles não fizeram sozinhos, Nhanderu ajudou.” Nessa breve fala, entrelaçam-se os vários planos do filme: o campo (a construção ficcional da casa de reza) e o antecampo (a construção de fato, motivada ou não pelo filme); o campo (a mobilização da comunidade para construir a casa) e o extracampo (as mensagens e o auxílio dos deuses); o extracampo cosmológico (a demanda, anunciada por meio dos sonhos, de construção da casa de reza) e o extracampo geopolítico (a “resposta” dos Guarani – no filme, fora do filme – à ameaça da festa, da bebida e da jogatina). Ao final, terminados o mutirão e a festa, ainda dançando, todos recebem a benção da avó, inclusive o diretor do filme, com sua câmera à mão.

Retomemos aqui a formulação de Manuela Carneiro da Cunha: para a autora, as aspas marcam sempre uma espécie de citação. “‘Cultura’ tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma.” Falar de si mesmo é estar, simultânea e paradoxalmente, dentro e fora da cultura; é estar na “cultura” (com aspas), com todas as relações interétnicas implicadas. Os cineastas indígenas – em nosso caso específico, aqueles do Coletivo Mbya-Guarani – estão circunstancialmente dentro e fora de sua cultura. Como membros da comunidade, eles vêm de dentro. Mas, para filmá-la, precisam tomar distância, ainda que mínima (não se filma totalmente “de dentro”, a mediação exige sempre um distanciamento). Ao incorporar o antecampo ao campo, contudo, eles passam novamente a fazer parte, passam a compartilhar com os outros personagens a vida que se coloca em cena.

De um lado, como enunciação coletiva, o filme possui uma dimensão performativa: ele nasce das relações concretas

entre os índios e retorna para vida na aldeia com efeitos e implicações de fato. De outro lado, ele ficcionaliza e faz das relações (inclusive aquelas do campo com o antecampo), *mise-en-scène*, drama. Assim como as crianças, em suas idas e vindas, os cineastas passam de um território a outro: do antecampo ao campo, da vida na aldeia à sua ficcionalização.

Incompletude ontológica

O que procuramos mostrar afinal é como o jogo entre *campo*, *extracampo* e *antecampo* – tão central em nossa teoria do cinema – se apresenta aqui complexificado. Talvez, este seja um traço relevante de alguns filmes indígenas (o que nos permitiria, quem sabe, aproximá-los, simetricamente, a certa tradição do documentário moderno). No domínio do cinema, um campo é, a princípio, o fechamento de um sistema ou, como diria Jacques Aumont, a “instituição de um corte do visível por um olhar” (1993: 220). O sistema se fecha de duas maneiras: primeiramente, porque a definição de um campo instaura o primado do olhar em relação aos demais sentidos, como se todos os afetos do corpo convergissem para este que seria, afinal, o “olho do espírito” (o que cria uma *representação*). Em segundo lugar, porque, em seu sentido estrito, o campo estabelece um *dentro* e um *fora*, separando o primeiro do segundo. Esse gesto tão básico quando fundante, é o que vincula o cinema à tradição escópica ocidental, em seu trabalho de separação entre o sujeito que observa e os objetos – destacados do mundo – a serem observados (“capturados” pela câmera, como se diz).

Não desconsideramos, obviamente, que esse fechamento nunca é absoluto, que o corte é móvel e que é sempre dinâmica a relação entre campo e extracampo. Vale nesse ponto lembrar a distinção deleuziana entre dois aspectos distintos do extracampo: um *relativo* e outro *absoluto*. No caso do primeiro, “um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito”; no caso do segundo, “o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível.” (DELEUZE, 1985). Estaríamos tentados a estabelecer a equivalência

entre extracampo relativo e nação (aquilo que, no território, se avizinha), e entre extracampo absoluto e mito. Mas, diante da topologia complexa de *Bicicletas de Nhanduru*, essa equivalência pode ser demasiado rígida, redutora: afinal, o mito é também vizinho (ele é colocado em cena, por meio das práticas e conversas dos índios: enviado pelos deuses, o raio corta a cena e deixa nela suas lascas visíveis), e a nação pode ser distante, algo que *insiste*, fora da ordem do visível (os fazendeiros não aparecem no filme, mas constroem o campo, em violência iminente). Aqui, as categorias do relativo e do absoluto são, também elas, intercambiáveis.

Arrisquemos, por fim, uma hipótese: é como se o cinema indígena reelaborasse a tradição escópica ocidental a partir de sua própria cosmologia, de sua própria *perspectiva*¹⁵; como se os Guarani, ao acolher o cinema, continuassem agindo como outrora, quando acolhiam as religiões trazidas pelos missionários sem perder sua condição de “incrédulos”: continuam incrédulos, ainda depois de crer.¹⁶ Acolhem-se as tecnologias, as poéticas e as categorias vindas do cinema – aquelas em que o dentro e o fora se definem, ainda que não absolutamente, pelo enquadramento e pelo campo – e reelaboram, reinventam estas categorias em suas próprias práticas. Ao afirmar uma “incompletude ontológica essencial”, a filosofia indígena subordina o interior e a identidade à exterioridade e à diferença, prevalecendo-se, nesse caso, o devir e a relação ao ser e à substância (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

O interesse de *Bicicletas de Nhanduru* talvez esteja em se atentar para as dobras menores que constituem essa topologia cosmológica mais ampla (e que são constituídas por ela): dobras menores da conversação e dos fazeres cotidianos, nos quais se encontram, tramados, cosmologia ameríndia e nação.

A pergunta então seria: como se faz cinema (ou como o cinema se faz) no interior de uma cultura que não parte da separação entre dentro e fora, entre sociedade, natureza e sobrenatureza, entre realidade e fabulação, mas que se funda justamente nos intercâmbios entre estes domínios? Ainda que sedutora, sabemos o quanto esta pergunta é arriscada, ela traz o risco de, novamente, essencializar o que chamamos de “cinema indígena”, negligenciando a diversidade e singularidade de suas experiências.

15. Explicita-se, aqui, o diálogo de fundo deste artigo com a formulação de Eduardo Viveiros de Castro acerca do *perspectivismo ameríndio*. Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. P. 181-264: O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem; P. 345-399: Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena; P. 473-492: Entrevista.

16. Refiro-me à leitura do Sermão do Espírito Santo (de Pe. Antônio Vieira), por Eduardo Viveiros de Castro. “Entre os pagãos do Velho Mundo, o missionário sabia as resistências que teria que vencer: ídolos e sacerdotes, liturgias e teologias – religiões dignas desse nome, mesmo que raramente tão exclusivistas como a sua própria. No Brasil, em troca, a palavra de Deus era acolhida alacrememente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 185).

Por fim, quando o filme começa a circular no âmbito de nossos festivais, teríamos o que aprender; algo mais, diria Manuela Carneiro da Cunha, do que o que pudéssemos meramente “legitimar”. Trata-se então efetivamente de alargar, ou mesmo recriar, a imaginação limitada que abriga nossas expectativas de inclusão (ou de exclusão, como se percebe ainda em muitos discursos) da cultura indígena: para incluir esta “cultura” e o cinema produzido por ela não seria preciso, paradoxalmente, reinventar – como eles o fazem na prática – a própria categoria da *inclusão*?

Referências

- AUFDERHEIDE, Pat. Vendo o mundo do outro, você olha para o seu: a evolução do Projeto Vídeo nas Aldeias. In: Catálogo *Vídeo nas Aldeias 25 anos*, 2011. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=32>. Acesso em: 05 out. 2012.
- BERNADET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In: Catálogo da *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Abril 2006.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul./dez. 2008.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CHAMORRO, Graciela. *Terra Madura*. Yvy araguyje: Fundamento da Palavra Guarani. Dourados: Ed. UFGD, 2008.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado – pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DOOLEY, Robert (Org.) *Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá: versão para fins acadêmicos*. Com acréscimos do dialeto nhandéva e outros subfalares do sul do Brasil. Porto Velho: Sociedade Internacional de Linguística, 1998.
- ESCOREL, Eduardo *et al.* Conversa a cinco. In: Catálogo da *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Abril 2006.
- MONTARDO, Deise Lucy. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005. 69p.
- _____. *O desentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996. 138p.

- SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana* [online], v. 3, n. 1, 1997, p. 41-73.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. P. 181-264: O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem; P. 345-399: Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena; P. 473-492: Entrevista.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Data do recebimento:
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:
10 de janeiro de 2013