



# Cineastas indígenas e pensamento selvagem<sup>1</sup>

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ

Doutor em Letras e Ciências Humanas pela Universidade de Paris X

Professor de Antropologia da UFMG

**Resumo:** Nas duas últimas décadas, os cineastas indígenas do Projeto Vídeo nas Aldeias têm realizado alguns dos melhores documentários no Brasil. Este artigo tenta desvendar as razões desse sucesso e, para isso, percorre as origens e as diversas fases do projeto, considera a ontologia do cinema e a ontologia indígena e, por fim, discute o pensamento e a matéria do cinema em comparação com o pensamento selvagem e a materialidade do cinema indígena.

**Palavras-chave:** Documentário. Cineastas indígenas. Ontologia indígena. Pensamento selvagem.

**Abstract:** In the last two decades, indigenous filmmakers from Vídeo nas Aldeias Project have been making some of the best documentaries in Brazil. This article attempts to disclose the reasons of this phenomenon. In order to do so, it investigates the origins and the many phases of the Project. It also takes into consideration the ontology of cinema and the indigenous ontology. Finally, it compares the thought and matter of cinema with the savage mind and the materiality of indigenous cinema.

**Keywords:** Documentary. Indigenous filmmakers. Indigenous ontology. Savage mind.

**Résumé:** Dans les dernières décennies, les indiens cinéastes du Projet Vidéo dans les Villages ont réalisé les meilleurs documentaires brésiliens. Cet article essaie de dévoiler les raisons de ce succès et, pour ce faire, il cherche les origines et les diverses phases du projet, envisage l'ontologie du cinéma et l'ontologie des indiens et, enfin, discute la pensée et la matière du cinéma en le comparant avec la pensée sauvage et la matérialité du cinéma indigène.

**Mots-clés:** Documentaire. Cinéastes indigènes. Ontologie indigène. Pensée sauvage.

*Uma imagem é sempre uma imagem  
do outro. Não há imagem sem alteridade.*

Jean-Louis Comolli

Os filmes realizados pelos cineastas indígenas, no contexto do Projeto Vídeo nas Aldeias, têm obtido, já há algum tempo, grande reconhecimento no circuito dos festivais de filmes documentários e etnográficos, no Brasil e fora daqui, e, em tempos mais recentes, sido muito bem recebidos por importantes críticos e diretores de cinema do país, tais como Jean-Claude Bernardet, Eduardo Scorel e Eduardo Coutinho. Esse reconhecimento vem, em geral, saudado pelo fato de tais filmes representarem uma lufada de ar fresco em relação aos documentários produzidos no país: os filmes “vídeo nas aldeias” trazem cenas e gestos da vida cotidiana, não se limitam às entrevistas, produzem novas formas de representar o “outro”, revelam o outro sem exotizá-lo, praticam realmente uma “filosofia da alteridade” e, além disso tudo, são obras bem construídas do ponto de vista da (nossa) linguagem audiovisual. No interior da comunidade antropológica, os filmes Vídeo nas Aldeias (VNA) também têm tido um caloroso acolhimento. Vale a pena citar uma correspondência enviada a Vincent Carelli (cineasta do VNA), no dia 20 de novembro de 2006, por um dos maiores nomes da antropologia, Claude Lévi-Strauss, manifestando sua admiração por um filme que tinha acabado de ver, *O amendoim da cotia* (2005):

“O DVD que você me emprestou gentilmente é, de longe, o melhor filme que eu já vi sobre os índios da América do Sul. Tudo ali é bem-sucedido: a escolha dos temas, os lugares, os enquadramentos e a qualidade das imagens é admirável; temos constantemente o sentimento de sermos levados a ver do interior a vida indígena. (...) A cura xamânica é um pedaço de antologia”.<sup>2</sup>

Contudo, caberia nos perguntar: não haveria um paradoxo nesse tipo de filme feito pelo outro e sobre o outro e, ao mesmo tempo, bem feito de acordo com o uso de nossos instrumentos técnicos (a câmera, o microfone, a ilha de edição) e nossos “gostos” estéticos e estratégias narrativas? Este artigo pretende explorar esse dilema e indicar, de forma inacabada, as possibilidades de ultrapassá-lo.

1. Pelo incentivo para escrever este artigo e pela confiança que me concederam, gostaria de agradecer aos colegas Anna Karina, César Guimarães e Roberta Veiga. Sou também muito grato pelas leituras e sugestões que me foram feitas por Renata Otto.

2. O conteúdo dessa correspondência me foi gentilmente informado por Vincent Carelli. Esse depoimento de Lévi-Strauss é tanto mais significativo se levarmos em conta que o antropólogo sempre teve reservas em relação a um tipo de documentário que produz a encenação da situação filmada, ao contrário da admiração que nutria pelo filme etnográfico que se propunha a descrever a realidade etnográfica.

Num texto publicado no catálogo *Mostra Vídeo nas Aldeias*: um olhar indígena, em 2006, Jean-Claude Bernardet apresenta os motivos pelos quais alguns planos do filme *Um dia na aldeia* (2004) o encantam:

“Há uma relação íntima entre quem filma e a pessoa filmada. A câmera tem que seguir os movimentos do menino, ela também tem que se movimentar delicadamente para não afugentar o gafanhoto, tem que seguir o movimento do pescador que retira a traíra do igarapé. Essa observação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que elas se encontram é algo que me parece ter sumido totalmente, ou quase, do cinema documentário brasileiro. Este, grandemente dominado pelo método de entrevista, tende a se limitar a colocar a câmera diante da pessoa que fala em resposta a perguntas feitas por um entrevistador. (...) E a câmera, posicionada diante do falante, não tem que ficar atenta aos gestos, já que o que importa é sua fala. Ao contrário, uma observação afetuosa e cuidadosa marca quase todos os filmes produzidos por Vídeo nas Aldeias. Temos muito que aprender com eles” (BERNARDET, 2006: 20).

Logo em seguida, o autor diz ainda que tais filmes não excluem a fala, mas captam um outro tipo de fala, aquela das situações corriqueiras: “um registro de fala, que quase sumiu do nosso documentário atual, é aquele em que as pessoas filmadas falam entre si”.

Mas por que os filmes produzidos por Vídeo nas Aldeias são, nessas análises, considerados tão melhores do que aqueles produzidos por nós, não-indígenas? Haveria somente uma razão estilística? Ou os corpos filmados dos outros (dos índios) seriam diferentes dos nossos corpos (ocidentais)? A linguagem deles seria, finalmente, diferente da nossa linguagem? Ou eles não seriam tão diferentes assim, diferentes seriam a linguagem, a estética, a habilidade técnica dos monitores e professores “brancos” (sobretudo Vincent Carelli e Mari Corrêa), que ensinam para os índios nas oficinas o “bom jeito de escrever com a câmera”? Mas, então, a “beleza” desses filmes deveria ser creditada não aos índios, mas aos não-índios, aqueles que estão por trás, se não da câmera, pelo menos do “jeito de segurar” a câmera na mão, do foco, do enquadramento e, sobretudo, da edição final?

As respostas a essas questões não são fáceis e rondam o debate em torno dos filmes que aqui comentaremos. Porém,

podemos arriscar a dizer, e em seguida tentaremos demonstrar, que o encantamento pelos filmes VNA tem a ver com o método das oficinas e, por isso, com o “olhar” e a “linguagem” dos brancos, mas também tem a ver com a ontologia do cinema e do pensamento indígena.

### **O olhar indígena mediado pela câmera: breve história**

O cinema nasceu documentário, a primeira cena projetada foi uma cena “tirada do real”. E, se por um instante os espectadores tomaram as imagens pelos seus referentes, logo em seguida passaram a perceber a distância entre uns e outros. Contudo, a magia do cinema continua sendo lidar com esta polaridade: entre o real e o inventado. O espectador, por sua vez, como diria Jean-Louis Comolli, tira o seu encanto pelo cinema de um duplo jogo entre acreditar e duvidar daquilo que vê. E se “uma imagem é sempre uma imagem do outro”, em sua origem o cinema é uma arte de “reduzir cabeças”, de buscar “a imagem do outro” nos países e lugares longínquos: o seu pulso e impulso original é etnográfico. E estão na origem do cinema esse desejo e essa filosofia da alteridade, “mostrar a cultura do outro para o outro”, deixar o olhar e o pensamento do outro penetrarem no pensamento do observador: ou seja, ver o ponto de vista do outro.

Ao fazer a imagem do outro, fora preciso, desde o início do cinema etnográfico, mostrar essa imagem para o outro, saber dele se o olhar recortado do cineasta sobre o mundo dele correspondia mais ou menos ao olhar dele sobre o mundo vivido e imaginado por ele. Robert Flaherty, no início da década de 1920, já projetava para as pessoas filmadas (os Inuit do Ártico canadense) as suas próprias imagens e recolhia delas informações e impressões com vistas a aparar novas filmagens. Jean Rouch, que fora levado pelo seu pai a ver *Nanook*, ficou maravilhado com o que viu, e, mais tarde, tornou-se ele mesmo diretor de célebres filmes documentários na África. Jean Rouch inventou o conceito de cinema e antropologia compartilhados, que seria nada mais do que isto: fazer filmes junto com as pessoas filmadas, construir com elas as narrativas dos filmes, torná-las co-autoras, enfim, fazer delas sujeitos, e não objetos de um olhar sobre o mundo. Num texto clássico, Rouch já antecipava no final da década de 1970:

“Amanhã será o tempo do vídeo colorido autônomo, das montagens videográficas, da restituição instantânea da imagem registrada, ou seja, do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de uma câmera tão ‘participante’ que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura” (ROUCH, 1979: 71).

Na verdade, essa experiência, de passar a câmera para as mãos daqueles que outrora tinham ficado apenas na frente dela, já havia sido conduzida por Sol Worth e John Adair junto com os índios Navajo do Novo México, quando, na década de 1960, oito Navajos, manejando pela primeira vez uma câmera, realizaram cerca de vinte filmes – desejava-se saber até que ponto a particularidade cultural afetava o olhar e a construção de imagens (WORTH; ADAIR, 1997).

No Brasil, se os índios foram filmados desde o início do século XX, pelos cinegrafistas do Serviço de Proteção aos Índios, só na década de 1970 aparecem os primeiros antropólogos e cineastas dispostos a filmar o ponto de vista nativo do interior, na tentativa de revelar as imagens que um povo faz de si mesmo. Em 1977, os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, com os cineastas Andrea Tonacci e Walter Luis Rogério, iniciaram um trabalho de pesquisa e registro cinematográfico junto com o povo Canela Apãnjêkra, no município de Barra do Corda, Maranhão. Tonacci declarou que sua idéia “era gravar com eles, fazê-los gravarem, exibir para eles, discutir, gravar o processo de discussão, ver qual era o resultado”. E para Gilberto Azanha tratava-se de “usar o vídeo como se usa o gravador. Botar isso como instrumento indígena, como um registro... como era o gravador do Juruna [ex-deputado federal indígena, da etnia Xavante] na época, só que fazer isso com vídeo”.<sup>3</sup>

3. Esses depoimentos foram prestados à antropóloga Luciana França (2003).

Os objetivos desses registros só foram parcialmente alcançados, pois, no lugar do vídeo, por razões financeiras (na época fazer vídeo ainda era muito caro), usou-se uma câmera 16 mm e um gravador de som Nagra. A montagem do filme só foi finalizada dez anos depois, em 1987, sob o título *Conversas do Maranhão*. O resultado final não foi muito celebrado, o filme até hoje ainda não foi muito visto e nem parece ter recebido a devida atenção da crítica, mas, do meu ponto de vista, representa um marco importante do cinema “direto” e “engajado” realizado

no Brasil, que leva a sério essa idéia de ouvir os nativos, de multiplicar os pontos de vistas dos sujeitos filmados. Na análise crítica conduzida por Luciana França (2003: 22) são “317 planos distribuídos em quase 120 minutos, não há recursos como letreiros ou comentários em *off*, que apresentam conclusões ou que auxiliam a condução da narrativa. Nenhum locutor se pronuncia para tornar inteligíveis as falas, imagens ou o contexto das situações”. Ou seja, é um filme difícil de ser compreendido, pois, além de tudo, é falado numa língua nativa e num dialeto português de difícil audição, complexo e múltiplo como é o mundo no qual se insere aquela coletividade.

*Conversas do Maranhão* (1987) está repleto exatamente daquilo que Jean-Claude Bernardet (2006) vê em filmes do Projeto Vídeo nas Aldeias (e não vê noutro tipo de documentário brasileiro), isto é, vida cotidiana, gestos, pessoas filmadas que conversam entre si e, enfim, fala imposta e dirigida à câmera que tem o claro objetivo de fazer o lado de cá (dos brancos) abrir seus ouvidos para o lado de lá. Há uma seqüência emblemática, quase um único plano fixo, que dura aproximadamente oito minutos, na qual um índio narra a história vivida pelo seu bisavô: narra a crueldade de um massacre cometido por brancos contra homens, mulheres e crianças do povo Canela.

Depois da experiência de filmagem entre os Canela, Andrea Tonacci trabalhou, entre 1978 e 1979, com populações indígenas no Arizona e Novo México. Em 1980, voltou ao Brasil para filmar as expedições de contato com os índios isolados Arara, na expectativa de possibilitar a esses índios, que nunca haviam tido contato com o cinema e a televisão, a realização de suas “próprias imagens”. Em 1987 e 1989, Tonacci voltou a realizar vídeos com o povo Krahó. Esse longo percurso de trabalho com os povos indígenas culminou na elaboração de seu trabalho mais recente, *Serras da desordem* (2006), que conta a história de um índio, Carapiru, sobrevivente da tribo Awá Guajá (situada no Maranhão) massacrada por fazendeiros na Amazônia no final de 1978, vagando sozinho por entre fazendas e pelo interior do Brasil durante dez anos, até que fosse, em 1998, descoberto pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá) e pela Fundação Nacional do Índio (Funai) num lugarejo da Bahia, vivendo com uma família não-índia.

*Serras da desordem* (2006) alcançou o reconhecimento da

4. *Conversas do Maranhão* (1987) e *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e o mais novo filme de Vincent Carelli, *Corumbiara*, formam uma trilogia de formidável e rara beleza de arte engajada, que revela a destruição das culturas e sociedades indígenas para dar lugar ao “progresso” do país. *Corumbiara*, finalizado em 2009, certamente é o maior filme e representa o coroamento dessa junção entre a prática do indigenismo e a da cinematografia, tema que pretendo desenvolver noutro artigo.

5. Segundo Gallois e Carelli (1995: 61), “O projeto Vídeo nas Aldeias nasceu em 1987, no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não-governamental fundada em 1979 por um grupo de antropólogos e de educadores que desejavam estender sua experiência inicial de pesquisa etnológica na forma de programas de intervenção adequados às comunidades indígenas com as quais se relacionavam. A equipe do CTI tem um patrimônio de relações acumuladas, ao longo de muitos anos, com vários grupos indígenas, apoiando seus esforços de reconhecimento, demarcação e desintrusão de não-índios de suas terras, seus projetos de manejo de recursos naturais e de desenvolvimento sustentado, assim como a implantação de programas educacionais adaptados à realidade de cada povo”.

6. O CTI, como dissemos, foi criado em 1979, apenas dois anos depois de iniciada a experiência de filmagem entre os Canela. Segundo Carelli (2004: 2), “Naquela época [provavelmente no final da década de 1970], o cineasta Andrea Tonacci tinha procurado o CTI, com a proposta da ‘Inter Povos’, um projeto de comunicação intertribal através do vídeo. Naquele tempo, o vídeo era ainda uma novidade. A idéia não vingou. Quando surgiu o VHS camcorder, resolvi retomar aquela idéia, e assim começou o Vídeo nas Aldeias [isto é, em 1987]”.

crítica e do público que *Conversas do Maranhão* não obteve.<sup>4</sup> Mas o primeiro filme não teria existido sem o segundo. Além disso, o Projeto Vídeo nas Aldeias, que surgiu em 1987, no contexto de uma organização não governamental, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI),<sup>5</sup> muito provavelmente estava conectado desde o início com a experiência de filmagem entre os índios Canela.<sup>6</sup>

Há dois textos muito importantes para nos situar no contexto de origem do Projeto Vídeo nas Aldeias e acerca de seus objetivos: o primeiro deles é “Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias”, de Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995); o segundo é “Moi, un indien” de Vincent Carelli (2004). Neste segundo texto podemos traçar o percurso do principal articulador do projeto, a articulação estreita entre indigenismo – isto é, uma ação prática e política de um grupo de pessoas da sociedade nacional a favor da causa indígena – e a produção e circulação de material audiovisual nas aldeias. No primeiro desses textos, lemos as justificativas e razões para o desenvolvimento desse projeto, que seria uma tentativa tanto de escapar do círculo restrito da comunidade de sábios da antropologia quanto de evitar a difusão em larga escala e cheia de clichês promovida pela mídia acerca das sociedades indígenas:

“Construir, através da mídia audiovisual, informações para o público leigo ou para o círculo restrito dos especialistas representa certamente uma experiência valiosa para a reflexão antropológica. Mais interessante ainda é construí-las com e para os sujeitos da pesquisa: as comunidades indígenas. Retorno, *feedback*, antropologia interativa ou compartilhada, como pregava Jean Rouch, são princípios muitas vezes declarados, mas raras vezes concretizados. O que as comunidades estudadas, fotografadas e filmadas esperam da interação que estabelecem com antropólogos não são, apenas, as fotos, os filmes editados ou as teses prontas. Entretanto, é essa forma mecânica de retorno que a maior parte dos etnólogos concebe e pratica. O projeto de vídeo do CTI se propõe inverter e enriquecer essa relação. Ao invés de simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa ou difusão em larga escala, esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios. Essa experiência, essencial para as comunidades que a vivenciam, representa também um campo de pesquisa revelador dos processos de construção de identidades, de transformação e transmissão de conhecimentos, de formas novas de auto-representação” (GALLOIS; CARELLI, 1995: 67).

Os primeiros filmes do Projeto Vídeo nas Aldeias gravitam em torno da identidade – índios que se vêem na imagem, refletem sobre a observância ou não de seus costumes e da sua tradição –, do dinamismo das trocas entre os diferentes grupos indígenas, que se vêem e vêem os outros pela primeira vez num aparelho de televisão, da luta política para a demarcação de seus territórios tradicionais: tais são os temas que percorrem filmes como *A festa da moça* (1987), *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996).

Quase todos esses filmes foram fotografados e dirigidos por Vincent Carelli e montados por Tutu Nunes. Tanto a câmera quanto a montagem final obedecem a um ritmo relativamente acelerado e os planos são demasiadamente cortados. No tocante à montagem final, todos esses filmes também guardam um aspecto comum: duração relativamente curta (entre 18 e 32 minutos), planos curtos, corte no movimento, fusão de planos. De forma muito clara, o estilo narrativo aproxima-se da reportagem, e o resultado final é muito mais a visão dos diretores e editores do que aquela dos próprios indígenas. A meu ver, isso se deve à necessidade de apresentar os filmes e os dilemas da população indígena para um público maior e exterior àqueles modos de viver e pensar.<sup>7</sup> Tal estilo e linguagem é defendido por Vincent Carelli em dois momentos da auto-reflexão contida em seus textos:

“Eu sempre tive a preocupação de produzir algo de atrativo para o público: isto é, uma bela fotografia, cortes no movimento, uma montagem acelerada para um público habituado a uma cultura visual elaborada no estilo televisual. Um toque de humor é sempre fundamental” (CARELLI, 1995: 50).

“Eu comecei a fazer vídeo aos 36 anos [em 1987], e concebi este projeto dentro desta perspectiva de intervenção e militância que orientava a minha vida. Eu nunca teria imaginado naquela época que chegaríamos a formar realizadores indígenas. A minha aprendizagem da linguagem cinematográfica se deu ao mesmo tempo em que oferecia a possibilidade de registro e de acesso às imagens de outros povos para lideranças que eu admirava por sua visão de futuro, pelo seu discurso de resistência” (CARELLI, 2004).

Quando Carelli diz que nunca teria imaginado, em 1987, formar realizadores indígenas, ele remete à guinada que o VNA

7. O filme *A arca dos Zo'é* (1993) talvez seja o exemplo mais eloquente desse aspecto.

8. Logo depois da independência de Moçambique, foi solicitado a Jean Rouch e outros cineastas, em 1978, que filmassem a transformação do país. Rouch propôs, então, formar cineastas africanos para que filmassem sua própria realidade. Nessa formação, o essencial seria aprender através da prática. Dessa experiência nasceram na França, em 1981, os Ateliers Varan, que logo se espalharam pelo mundo todo com suas oficinas de prática cinematográfica.

daria em 1997-1998, com o início das oficinas para a formação de realizadores indígenas, que aconteceu no Xingu, reunindo mais de trinta índios de diversas partes do Brasil. Para coordenar tais oficinas, nos conta Carelli (2004), foi convidada Mari Corrêa, uma documentarista formada pela escola francesa Ateliers Varan, movida pela prática pedagógica do cinema documentário lapidada por Jean Rouch.<sup>8</sup> E embora, de fato, no contexto do VNA já tivessem sido realizados filmes de autoria indígena – é o caso de *Jane moraita: nossas festas* (1995) e *Hepari idub'rade: obrigado irmão* (1998), filmes dirigidos, respectivamente, pelo cineasta da etnia Waiãpi, Kasiripinã Waiãpi, e pelo cineasta da etnia Xavante, Divino Tserewahú –, a presença dos indígenas no processo de edição era mínima. O conceito de “realizador indígena”, com a prática do cinema verdade *à la* Rouch – câmera na mão, filmar os acontecimentos do interior, e, por isso, quase abolir o *zoom*, captar o som direto e na língua nativa, opção pelo plano-seqüência contra os planos curtos etc. – teve de fato o incentivo de Mari Corrêa, que nos explica sua formação:

“Na época [1997], eu estava realizando um filme no Xingu e sonhava em desenvolver com os índios de lá o mesmo tipo de trabalho que se fazia nos Ateliers Varan, onde eu tinha me formado e, desde então, participava como instrutora. A descoberta da linguagem cinematográfica, de forma intimista e artesanal, foi uma experiência intensa, uma verdadeira iniciação ao filme documentário, que produziu uma mudança radical na minha forma de ver e querer fazer filmes. O conceito e o método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu descobri que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despidendo de idéias pré-concebidas. (CORRÊA, 2004)

Não há como negar que a introdução da prática do cinema direto nas oficinas do VNA foi responsável pelo florescimento de toda uma série de filmes indígenas realizada sob o “risco do real”, na qual a duração dos planos é condição para acolher o “olhar” e a “palavra” do outro filmado, e há um dispositivo aberto aos acontecimentos e aos corpos que freqüentam a cena filmada. As palavras de satisfação em reconhecer a novidade e a força dos filmes VNA, pronunciadas pelos críticos Jean-Claude Bernardet

e Eduardo Scorel, são dirigidas sobretudo aos filmes dessa fase “cinema verdade” do projeto. Nessa fase há pelo menos três filmes marcantes, em que o sossego da câmera, a espera de que o tempo passe, os planos abertos, o filmar o “nada” nos fazem todos lembrar momentos importantes do cinema moderno: *No tempo das chuvas* (2000), *Shomõtsi* (2001), *Um dia na aldeia* (2003).

Por outro lado, a força e a marca desse “cinema verdade” ou “moderno” apresentadas na fase mais recente do VNA, aquela que corresponde às oficinas para formação de realizadores indígenas a partir de 1997, são virtudes que se transformam em crítica: o pensamento e a linguagem cinematográfica ocidental não estariam inibindo o surgimento de um pensamento e de uma linguagem propriamente indígenas? Eduardo Scorel (2006: 25) constata que, de fato, os documentários VNA comprovam a eficiência do ensino transmitido nas oficinas e o bom aproveitamento dos alunos indígenas:

“Os assuntos tratados são interessantes. Os planos são bem enquadrados, o diafragma é correto, a imagem está sempre em foco, a câmera não trepida, o ponto de vista é adequado, há poucos movimentos de zoom. O som é de boa qualidade. (...) O ritmo de edição mantém o interesse. A duração dos planos e dos documentários em si não ultrapassa nossa expectativa usual”.

Mas, apesar disso tudo, pergunta-se com razão Eduardo Scorel, não haveria uma contradição em oferecer a linguagem audiovisual ocidental para os índios se comunicarem com outros índios e com os não-índios a respeito e a partir de seu próprio repertório cultural? Quando os Xavante desejam usar do vídeo para “preservar sua própria cultura”, não seria adequado que o fizessem em sua própria “linguagem”?

“Nesses casos, em que o realizador e os espectadores, sendo de um mesmo povo, falam a mesma língua, não é incongruente usar a linguagem daqui, do homem branco? Para se dirigir aos seus e preservar tradições, documentários como *Aprendiz de curador* não deveriam fazer uso de uma linguagem criada lá, pelos Xavantes? E, se nós não fossemos capazes de entendê-la, não nos caberia aprender a linguagem deles da mesma maneira que eles têm aprendido a nossa?” (SCOREL, 2006: 27).

9. Entrevista da qual participaram Eduardo Escorel, Eduardo Coutinho, Mari Corrêa, Sérgio Bloch e Vincent Carelli, publicada no catálogo *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*, 2006.

Outra crítica formulada por Eduardo Escorel, esta também, nos parece, compartilhada por Eduardo Coutinho, na “conversa a cinco”,<sup>9</sup> é a de que os filmes VNA são descontextualizados, que o espectador que não conhece aquela realidade filmada demanda mais informações sobre a situação daquele grupo na geografia e na sua relação com a sociedade nacional. Mais do que isso, os dois cineastas solicitam que os filmes VNA explicitem mais o próprio contexto de sua realização, por exemplo, até que ponto os cineastas brancos (sobretudo Vincent Carelli e Mari Corrêa) influenciam na filmagem (enquadramento, tomada de som etc.), na escolha dos temas e, acima de tudo, na edição final? O próprio filme deveria trazer essas informações de forma mais declarada, evitando deixar o espectador “bloqueado” para entrar no sentido e no conteúdo do que é filmado e mostrado.

Sem querer desmerecer as críticas acima, creio que boa parte das oficinas VNA destina-se a produzir um material bruto a circular e ser consumido nas próprias aldeias, e que os filmes que entram no catálogo do VNA – pequena parte do material gravado e apresentado nas aldeias –, veiculados nos festivais e nas mostras destinam-se a um público maior, desconhecedor da realidade indígena. Se assim for – os filmes se destinam ao público mais amplo e leigo –, prevalece válida a crítica de que o contexto dos filmes se esvazia, sendo necessária maior explicação sobre aquilo que se dá a ver no filme, por meio de uma intervenção em linguagem familiar ao espectador não-índio, uma espécie de tradução, pela linguagem audiovisual, de um ritual, por exemplo. Se a situação for outra – as imagens produzidas pelos próprios índios se destinam ao consumo interno –, bem, aí talvez fosse necessário compreender melhor essa linguagem nativa e tê-la como modelo alternativo à “nossa linguagem”. Mas o desafio permanece: se nossos espectadores televisivos compulsivos e globais têm muita dificuldade em ver e assimilar o conteúdo de uma alteridade qualquer, feita com nossa “linguagem” (ainda que essa, no caso, seja minoritária na nossa própria sociedade, aquela do “cinema verdade” ou “moderno”), teria ele, fora do círculo fechado dos antropólogos e cinéfilos, alguma disposição em ler e compreender uma linguagem do outro?

### **Pensamento selvagem indígena no cinema**

Há um filme emblemático que marca a passagem da fase “reportagem” (ou do engajamento político mais explícito) para a fase “cinema verdade” no VNA (ou engajamento político menos explícito): trata-se do filme coletivo denominado *Wapté Munhônô: iniciação do jovem Xavante* (1999). Esse trabalho, sem dúvida um dos melhores do VNA, nos parece extremamente híbrido na sua concepção. Formalmente, a direção é assinada pelo índio e cinegrafista Divino Tserewahú, Xavante; a fotografia é assinada por Divino e mais dois índios Xavante, Caimi Waiassè e Jorge Protodi, e um Suyá, Whinti Suyá; a montagem é assinada por Tutu Nunes. Na montagem, planos curtos, cortes no movimento e fusão de imagens ainda revelam a influência de uma linguagem televisual. Na filmagem e na prática, podemos ver o quanto a concepção desse filme está filtrada pelas relações internas ao mundo Xavante, o que faz com que o filme seja menos a produção de uma informação sobre a cultura Xavante, menos uma obra estética com a preocupação em lapidar uma linguagem, e muito mais um instrumento para solidificar ou construir ou desfazer alianças políticas e de parentesco no interior dessa sociedade indígena. Depois daquela primeira oficina para a formação de cineastas indígenas, realizada pelo VNA e no Xingu, em 1997, nos conta Carelli (1998),

“os índios Xavante Divino Tserewahú e Bartolomeu Patira fizeram um convite aos alunos mais chegados, mas sobretudo àqueles considerados mais talentosos, para participarem da filmagem do ritual de furação de orelha em sua aldeia em 1998. Os convidados foram o Kim Abieti, os dois Suyá Winti e Nikramberi, e os dois Xavantes, Jorge e Caimi”.

Divino já havia passado por outras experiências relativas ao uso do vídeo, mas não havia obtido o mesmo sucesso que o seu companheiro de aldeia, Caimi, que por sua vez já havia alcançado o reconhecimento na aldeia e fora dela com o seu filme *Tem que ser curioso* (1997). Assim, Divino queria realizar um filme que lhe rendesse respeitabilidade no interior e no exterior da sociedade Xavante, ou melhor: ser reconhecido do lado de fora seria uma forma de ser reconhecido – e respeitado – do lado de dentro. Mas havia outras razões para se fazer um filme coletivo sobre um ritual, que só pode ser coletivo:

“Em primeiro lugar este ritual só se realiza a cada cinco anos, e é de uma grande complexidade. Em alguns momentos, as ações se desenvolvem simultaneamente em vários locais. Só a presença de mais de uma câmera poderia viabilizar uma cobertura mais completa e sistemática. Seu irmão [de Divino] Jeremias, o primeiro cinegrafista indígena de Sangradouro, havia filmado a última furação de orelha realizada em Sangradouro, e evidentemente tinha deixado de filmar uma série de etapas consideradas muito importantes.

Acontece também que o Divino, pertencendo ao grupo cerimonial dos Tirowa, deveria desempenhar uma série de funções no cerimonial deste ano das quais os velhos da aldeia dificilmente o dispensariam apesar dele também estar filmando. E mais do que isso, a condição de membro dos Tirowa também o impossibilitaria de presenciar uma série de outros eventos exclusivos de outros clãs cerimoniais” (CARELLI, 1998).

Nessa sua crônica de uma oficina de vídeo, uma descrição fascinante das motivações e razões ligadas ao aprendizado indígena da filmagem, Carelli relata todos os percursos individuais, as disputas internas entre as facções dos Xavante para controlar a posse da câmera e dos equipamentos de projeção, o conteúdo da filmagem, a visionagem e a distribuição do que foi filmado. O ritual de furação de orelha filmado é, na verdade, o momento para reunir por classes de idade pessoas que, na vida cotidiana, estão divididas em facções. Contudo, ao ser filmado, o ritual recoloca a questão das facções: quem vai filmar? Quem ficará com o produto final? Onde e como fazê-lo circular? Filmagem (oficina de realização), filme e ritual estão inapelavelmente conectados. O filme, resultado final, representa apenas uma parte de uma série de acontecimentos que têm repercussão na vida cotidiana das aldeias, no processo de resistência cultural, no dia-a-dia das escolas.<sup>10</sup> Durante as filmagens, por exemplo, os jovens realizadores procuram os velhos para saber detalhes de uma etapa do ritual já passada ou por vir,<sup>11</sup> e registram essas informações em entrevistas que, por sua vez, são integradas na montagem como “comentários” sobre o filme e sobre o ritual.

*Iniciação Xavante* (1999) é, sem dúvida, um metafilme e um metarritual. Nele podemos ver a fusão da vida cotidiana com a vida ritual e ver também o ato de filmar inseparável dos processos e das práticas que possibilitam que tanto o filme quanto o ritual existam. Indo mais além, vemos aqui um registro etnográfico

10. Em geral, professores são também realizadores indígenas, ou, no mínimo, conselheiros na realização do ritual e do filme, que, por sua vez, são, ritual e filme, mostrados e discutidos nas escolas Xavante.

11. Segundo Carelli (1998: 6), “os Xavante, detalhistas nas coreografias dos rituais, adoram uma discussão sobre minúcias e interpretação dos rituais”.

realizado pelos próprios indígenas: a partir de uma crítica interna, os velhos pensam o seu mundo, suas contradições, suas dúvidas em relação à tradição e, assim, inventam sua cultura, tudo sob o olhar atento dos jovens, que também observam, filmam e participam da cultura que está sendo praticada e inventada. Creio que muito dificilmente um antropólogo não-indígena, por mais que tenha sido muito bem formado na tradição de sua disciplina, poderia ter tido o mesmo sucesso na coleta de dados etnográficos da forma que obtiveram os realizadores dessa obra coletiva indígena que é *Iniciação Xavante*. E mais, isto é uma aposta, os realizadores Xavante não teriam levado a cabo essa empreitada se tivessem, no lugar do vídeo, optado por escrever uma monografia ou uma tese acadêmica. Veremos mais à frente, é a potência das imagens e dos sons que lhes permite realizar uma verdadeira antropologia nativa.<sup>12</sup>

Fazer ou refazer o ritual e filmar refazendo o ritual, esta é a predileção dos Xavante. De 2002 até 2009, Divino Tserewahú procura todos os meios para filmar um ritual de iniciação feminina, mas o filme não acontece, pois muitos, sobretudo as jovens, se recusam a realizar o ritual, que implica “reviver” a “tradição” da relação social-sexual entre cunhado e cunhada. Os velhos explicam por que os jovens e as jovens devem respeitar e viver o lado bom da tradição, mas estes desconfiam da empreitada. O filme *Pi’õnhitsi: mulheres Xavante sem nome* (2009) bem poderia ter sido sobre um filme e um ritual irrealizados, mas Divino insiste, revê os arquivos de filmes antigos produzidos há mais de quatro décadas pelos missionários salesianos sobre os Xavante, mostra esses arquivos aos velhos, que explicam aos jovens como se comportar na cerimônia, e, enfim, na ilha de edição do projeto VNA, o “diretor indígena” (Divino Tserewahú) explica ao “co-diretor branco” (Tiago Campos Torres) o desenrolar das diversas fases do ritual e como deveria ser feita a montagem final do filme. E nesse filme, ao contrário de vários outros do VNA, observamos no que é mostrado o modo como é feita a montagem, como ocorre a colaboração entre índios e não-índios na produção do filme e, assim, como inapelavelmente ocorre uma fusão, primeiro, entre filme e ritual, segundo, entre a lógica e a linguagem dos “brancos” e aquelas do mundo indígena.<sup>13</sup>

Há um outro filme Xavante mais antigo, *Wai’á Rini: o poder dos sonhos* (1988), no qual podemos ver o início de toda

12. O filme *Iniciação Xavante* é um clássico do filme etnográfico, só que feito pelos índios. Assim, a oposição não deveria ser, como muitos a entendem, entre filme documentário (supostamente subjetivo) e filme etnográfico (supostamente objetivo), mas entre filmes feitos por nós cineastas-antropólogos e filmes feitos pelos cineastas-pensadores-indígenas. É preciso que alguns críticos revejam suas categorias, pois, não custa lembrar, dois fundadores do filme etnográfico, como disse Rouch a respeito de Vertov e Flaherty, fizeram filmes extremamente subjetivos e construídos. Conclui-se disso que, se concordo com a observação sobre a “livre afirmação dos corpos” nos filmes VNA, ressaltada por Andrea França, não posso concordar com a visão da autora demasiadamente reducionista sobre o que é um filme etnográfico: “A proposta de exprimir uma identidade já dada ou uma realidade estanque que pré-existiria ao filme, tão presente no discurso antropológico, etnográfico ou nos documentários expositivos clássicos, não tem lugar nestes filmes [VNA]. Os olhares dos índios para a câmera, seus gestos, suas expressões, seus sorrisos, suas falas, são momentos intensos, fortes, justamente porque mostram a consciência de que se trata de um jogo entre quem filma e quem é filmado, um jogo em que a performance dos índios está ligada a fatores que são produzidos pelo documentário, para o documentário e que não existiriam sem ele” (FRANÇA, 2006: 31).

13. Talvez essa estratégia tenha sido adotada em virtude daquela crítica, já citada, feita pelos cineastas Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho, de que os filmes VNA, em geral, não mostram o processo de construção do filme no filme.

14. Filmes como *No tempo das chuvas* (2000), *Shomôtsi* (2001), *Um dia na aldeia* (2003) são filmes sobre “o nada”, isto é, são filmes sobre o cotidiano, e foram realizados na tentativa de demonstrar que “cultura” não é só ritual, como diz Mari Corrêa (CARELLI *et. al.*, 2006: 43-44): “Então quando eles [os xinguanos] querem o vídeo na aldeia e fazer filme, é para ‘resgatar a cultura’. Os Xavantes dizem que ‘é para registrar a cultura, para não perder, porque os velhos vão morrer’. Têm uma preocupação imensa com o processo de mudança, de querer registrar, de querer utilizar o vídeo como um instrumento de revitalização, é muito forte, muito forte mesmo. E daí a discussão sobre o que é cultura com eles. Porque senão a cultura de repente é só ritual. Daí a gente só iria para a aldeia quando tem ritual”.

a preocupação indígena com o resgate e a conservação de uma tradição na iminência de ser perdida. O filme estaria antes de tudo a serviço desta tarefa: preservar a cultura. *Wai’á* é um ritual de iniciação masculina no qual os jovens são preparados para as relações com os espíritos capazes de lhes transmitir poder. Carelli (1998) lembra que os anciões detentores do conhecimento sobre o ritual, naquela época, já estavam bem velhos e corriam o risco de não estarem vivos na ocasião de uma futura cerimônia (e de fato, a maioria deles já faleceu), pois esta acontece a cada 15 ou vinte anos. Então, mais uma vez, foi preciso realizar o ritual para que os velhos dessem conselhos e oferecessem sua sabedoria para garantir o seu perfeito desenrolar, mas, além disso, foi preciso registrar em vídeo tal saber e tal desenrolar.<sup>14</sup>

Lembremos que o primeiro vídeo do projeto VNA, produzido entre os Nambiquara, em 1987, *A festa da moça*, tinha por objetivo exatamente mostrar esse cuidado dos índios com a recuperação e a conservação dos traços significativos da sua cultura, ou da construção de sua sociedade, que, veremos a seguir, se concretiza exatamente sobre a marcação dos corpos. O ritual filmado é uma iniciação feminina: a moça permanece afastada da sociedade desde sua primeira menstruação até quando os outros (as aldeias aliadas) vêem celebrar o fim da reclusão. Como bem resume a sinopse do filme, ao assistirem na TV às imagens sobre o ritual, os Nambiquara criticam o excesso de roupa, decidem realizar e filmar uma outra festa, com todo o rigor exigido pela tradição. E, após um momento de êxtase, decidem resgatar um costume abandonado há mais de vinte anos: diante da câmera fazem a perfuração de lábios e de nariz dos jovens.

Já num filme mais recente feito pelos índios Panará (que, como já disse, encantou Lévi-Strauss), *O amendoin da cotia* (2005), eles pretendem exatamente mostrar a tradição misturada à vida moderna, nas perspectivas de uma mulher pajé, do chefe da aldeia e de um jovem professor. Sobre a tradicional corrida de tora, Carelli e colaboradores (2006) informam que os Panará tinham visto tal evento num outro filme, sobre os Krahô, e, depois disso, resolveram fazer aquela “brincadeira” para ser filmada e demonstrada, porque ela também fazia parte da cultura deles. Ou seja, o que vemos é um filme gerando outro filme, tudo a serviço da demonstração de que “nós também temos nossa cultura”, ou “aqui também fazemos isso, mas diferente”, a “nossa tora é

maior”; logo, somos diferentes na semelhança.<sup>15</sup>

Além desses filmes de “resgate” da cultura ou do território tradicional (como é o caso de um filme realizado também pelo povo Panará, em 2008, *De volta à terra boa*) e que representam a face mais política do VNA – que está na sua origem e continua, ainda que de forma menos explícita, nos filmes atuais –, temos os filmes (ou partes de filmes) que se inscrevem dentro do que poderíamos chamar de uma antropologia reversa, isto é, um olhar dos índios para o nosso mundo (dos ocidentais, ou dos brasileiros) e para o que o nosso mundo fez do mundo deles, e o que eles gostariam de fazer do nosso mundo.<sup>16</sup> Nessa vertente há vários filmes e passagens marcantes, mas é suficiente citar apenas dois deles.

No filme *Um dia na aldeia* (2003), realizado pelos cineastas Waimiri-Atroari – um povo que teve contato recente e desastroso com o mundo branco, na década de 1970, no qual não faltaram massacres cruéis de sua população –, podemos ver uma cena em que as crianças indígenas atiram flechas num tronco de bananeira e falam mais ou menos assim para a câmera: “Isso é o que fazemos com os brancos”. O que querem dizer os índios com esse gesto? Muito provavelmente, não querem dizer que são capazes de enfrentar, com suas flechas, o mundo dos brancos e seu poder de destruição, mas apenas que podem resistir simbolicamente (por meio do filme), que são povos guerreiros e que (na prática) podem eventualmente usar suas armas para proteger o mundo deles contra o nosso mundo.

Em outro filme mais recente, *Duas aldeias: uma caminhada* (2008), podemos ver o cotidiano da vida do povo Mbya-Guarani, sua luta para sobreviver no exíguo território que lhes restou, rodeado pelas moradias e plantações dos brancos. Sem matas para caçar e terra para plantar, esses índios são obrigados a produzir e a vender artesanato para os brancos. Tentam fazer isso sem perder sua tradição, que pode ser admirada numa dança conduzida pelo líder de uma das aldeias, da qual participa, como quase sempre ocorre nos filmes VNA, parte da equipe que faz o filme. Vemos um longo plano-sequência registrado com uma formidável câmera na mão, que se desloca no interior do grupo de dançarinos e da música que o acompanha. Nas imagens relativas à segunda aldeia, já vemos a viagem dos Guarani para vender seus artesanatos numa cidade no sul do país e nas ruínas da igreja

15. No final deste artigo voltaremos a esse ponto, com um novo exemplo.

16. Roy Wagner (1981) propõe que antropologia é uma maneira de se relacionar com a alteridade e que, por isso, as sociedades não ocidentais estudadas pelos antropólogos ocidentais têm também sua antropologia, que não é necessariamente a nossa antropologia. Em boa medida, o presente artigo é para demonstrar que, se do lado de cá (da formação acadêmica) há ainda um obstáculo para a formação de indígenas em nossa tradição e perspectiva de saber (antropológico e outros) e de acordo com os cânones da linguagem escrita, como nos aponta Jean-Louis Comolli neste número da *Devires*, do lado de lá, das sociedades indígenas, não param de surgir verdadeiras antropologias nativas, sobretudo mediante o emprego dos recursos audiovisuais, com o intuito de compreender o mundo delas, no qual, de maneiras diversas, estão inseridos vários outros (inclusive nós, ocidentais).

17. Certamente, os Mbya-Guarani contemporâneos contestam a história dos brancos sobre aquele lugar, história que é ainda hoje contada e enaltecida nas escolas dos brancos e nos portais públicos da internet que incentivam o turismo na região, como este, postado no *site* da Prefeitura de São Miguel das Missões: “Um dos principais triunfos da humanidade ocorreu entre os anos 1609 e 1768, quando os Jesuítas e Guaranis criaram as Missões Jesuíticas Guaranis nas florestas da América do Sul. A república-modelo foi exaltada na Europa por Voltaire e Montesquieu, que a consideravam como a realização da utopia do Cristianismo – a Terra Sem Males. A sociedade fraternal foi organizada segundo princípios humanísticos e reinava o verdadeiro espírito de coletividade. Tudo era comum e abundante. As leis eram seguidas e a organização social pautada por um inabalável sentimento de união e pelo compromisso de aperfeiçoamento dos ofícios e artes necessários à boa convivência”. Disponível em: [www.prefeitura.saomiguel-rs.com.br/content.asp?ContentId=551](http://www.prefeitura.saomiguel-rs.com.br/content.asp?ContentId=551). Acesso em: 7 set 2009.

de São Miguel Arcanjo, uma das reduções fundadas na onda colonizadora jesuíta na região no século XVII. Nessas seqüências, os índios comentam e dão uma lição de história e de antropologia nativas sobre o que significam aquelas ruínas das igrejas jesuítas, implantadas no território dos antepassados Guarani, destruídas pelos mesmos ocidentais, transformadas hoje num lugar turístico e folclórico, onde as professoras brancas levam os “filhos” dos brancos (os descendentes dos europeus, que tomaram as terras dos índios) para lhes ensinar a história dos brancos sobre aquele lugar.<sup>17</sup> Tudo isso, visto pelo olhar indígena, nos parece pesado e assustador: os índios Guarani contemporâneos, sentados ali naquele gramado daquela ruína, tentando (sem conseguir) vender para os brancos o artesanato que lhes possibilitaria sobreviver, naquele lugar que outrora fora o lugar sagrado de seu povo e que hoje não lhes pertence, mas sim ao Estado brasileiro, sendo olhados e observados pelos brancos, que lhes dirigem um olhar consternado pelo fato de não mais serem índios de verdade (para o olhar dos brancos, bem entendido), pelo fato de seus artesanatos não serem “de verdade”, isto é, não trazerem em seus enfeites penas de “pássaros de verdade” (como se eles ainda existissem, não tivessem sido destruídos, eles e seu meio ambiente, pelas ocupações e plantações dos brancos), isso tudo é, no mínimo, desconcertante. Tudo isso 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. Isso é o que eu chamaria de uma antropologia nativa, ou reversa, praticada pelo uso do audiovisual.

### **Cinema no pensamento selvagem indígena**

Num trecho da “Conversa a cinco” aqui já citada, Mari Corrêa nos revela que Valdete Pinhanta, realizador Ashaninka do filme *Shomõtsi* (2001), não estava escalado para fazer a oficina que deu origem ao filme; ele ficava assistindo tudo de fora. A equipe percebeu e convidou Valdete para entrar para o grupo, e “ele já saiu filmando muito bem, nos nossos moldes”. Era a primeira vez que filmava, e já filmava tudo muito bem:

“Ele começou a filmar o Shomotsi e chegava com o bruto que era de uma qualidade assim... não é só que a câmera é boa, que não tem ‘fora de foco’, é que tinha uma qualidade do olhar

dele que era extraordinário. Um verdadeiro olhar. E a gente ficava de queixo caído com as imagens que ele fazia. Não era aquele negócio de um filme que você vai pinçando pequenos momentos interessantes a partir de uma constelação de coisas que podem ir para qualquer lado. O filme que saiu – *Shomotsi* – são quarenta minutos de um bruto de quatro horas” (CARELLI et al., 2006: 46).

No meio da conversa, Coutinho exclama: “Ele [Valdete] não cursou a ECA”. “A sorte dele foi essa”, Escorel completa o pensamento de Coutinho. Mas por que essa qualidade e rapidez do jovem índio Ashaninka no aprendizado do olhar cinematográfico? No meu modo de ver, isso tem a ver com a ontologia indígena e com a ontologia do cinema, ou pelo menos do documentário. É o que tento demonstrar a seguir.

O pensamento indígena é um pensamento selvagem. Pensamento selvagem nos termos da leitura de Lévi-Strauss, porque é um pensamento que se constrói com base nas qualidades sensíveis. Tal qual o *bricoleur*, o pensamento selvagem – ou mitológico – elabora estruturas organizando os fatos ou resíduos dos fatos (pedaços, pontas), ao contrário da ciência, que fabrica os fatos com base em estruturas (hipóteses e teorias) (LÉVI-STRAUSS, 2007). Contudo, essa ciência do concreto é apenas uma das faces do pensamento selvagem. Outra seria aquela do pensamento rebelde e imaginário, que não se deixa domesticar. Selvagem porque sempre pronto a se constituir com os pedaços daquilo que foi desmobilizado ou destruído: assim, é um pensamento construído mais a partir do corpo e da experiência do que por meio do intelecto ou da razão, é um pensamento esquivo à instituição e ao poder. Como diria Lévi-Strauss em seus *Tristes trópicos*, inclusive a respeito de seu próprio pensamento, um “pensamento neolítico”, não cumulativo, que recomeça sempre a construir o mesmo objeto a cada lance de olhar que lhe dirige. No limite, o pensamento mítico (selvagem, neolítico) se expressa mais com o corpo da palavra (as imagens, os gestos) do que com a gramática da linguagem, isto é, a tradição e a memória estão presentes antes e acima de tudo no corpo das pessoas (e dos objetos que, como as pessoas, passam a ser também eles sujeitos) das sociedades indígenas.<sup>18</sup>

Chegamos à idéia que gostaríamos de defender: o cinema indígena é um cinema mais dos corpos do que das palavras,

**18.** Como disseram Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro (1987: 104), o corpo, nas sociedades indígenas, “afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar um lugar central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano”.

19. Como diz Jean-Louis Comolli (2008b: 148-149), “o cinema documentário extrai sua potência de sua própria dificuldade, naquilo, precisamente, que o real não lhe permite o prazer de esquecer, a que o mundo o pressiona, ou seja, que é se atritando com ele que esse cinema se fabrica. (...) O cinema traz o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamentos ou limite – todos os buracos ou todos os contornos que de pronto nos é dado sentir, experimentar, pensar. Sim, é um paradoxo que neste fim de século ainda caiba ao cinema assumir a tarefa de representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que as ficções que nos rodeiam nos escondem escrupulosamente: que a missão de representar esbarre naquilo que ela não pode representar. O impossível da missão, nosso segredo preferido”.

20. Diz Lévi-Strauss (2007: 32) sobre as semelhanças entre o pensamento mítico e o *bricoleur*: “a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. Assim como o *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos”.

21. Nessa perspectiva, não é à toa que alguns filmes VNA girem exatamente em torno da encenação de episódios míticos. É o caso dos filmes *Jane moraita: nossas festas* (1995), *Segredos da mata* (1998), *Moyngo: o sonho de Maragareum* (2000) e *Imbé gikegü, cheiro de pequi* (2006).

porque sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade. E é nesse aspecto que podemos encontrar uma explicação para o fato de os realizadores indígenas terem, quase sempre, uma facilidade muito grande em manusear a câmera e a imagem por ela produzida. Sempre acreditei que fazer filme documentário é uma espécie de *bricolage*, ir a cada passo, pé ante pé, Tateando o caminho, atento ao que se passa na frente da câmera, colhendo pedaços (que são as imagens) de um “todo” (uma materialidade, uma corporalidade) e de um “tudo” (um imaginário) que se passa fora da câmera, tudo isso sem roteiro prévio (eu diria – ao contrário da ciência e até mesmo de um certo tipo de cinema documentário ou ficcional – sem uma hipótese ou uma idéia prévia).<sup>19</sup> A montagem também é feita a partir de um material heteróclito, já mais ou menos decupado no momento mesmo da filmagem.<sup>20</sup> E, nesse sentido, o cinema oferece ao indígena um meio mais eficaz para realizar a sua antropologia nativa ou reversa, da qual já falamos acima, 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.<sup>21</sup>

Já na década de 1940, Jean Epstein nos falava desta nova fonte e nova forma de conhecimento que era o cinema, uma arte dos corpos e da irracionalidade, contra a lógica e as razões da palavra:

“Sabemos nós qual pode ser o poder direto de significações de uma língua de imagens, isenta da maior parte da sobrecarga e das derivações etimológicas, das restrições e complicações gramaticais, das fraudes e estorvos da retórica, que entorpecem, abafam e embotam as línguas faladas e escritas de há muito? Aqui e ali, a nova língua já ofereceu as premissas de sua extraordinária força de convicção, de sua eficácia quase mágica, buscadas na extrema fidelidade ao objeto, obtidas principalmente suprimindo a mediação da abstração verbal entre a coisa fora do sujeito e a representação sensível da coisa no sujeito. Assim, anunciava-se uma experiência de alcance incalculável, uma reforma fundamental da inteligência: o homem poderia desaprender a pensar exclusivamente por meio da espessura e rigidez das palavras, habituar-se a conceber e inventar, como no sonho, através de imagens visuais, tão próximas da realidade que a intensidade de sua ação emocional equivaleria em toda parte à ação dos objetos e dos próprios fatos” (EPSTEIN, 1983: 299).

No seu texto “Vídeo das aldeias” (2004), Mari Corrêa relata que, quando entrou para o VNA em 1997, fez a opção pelo documentário por achar “que este gênero, em oposição ao *videoclip*, às reportagens e a todo o *fast-food* que consumimos pela TV”, era o mais eficaz para fazer uso da linguagem cinematográfica e para pensar “sobre identidade, cultura, relação com o outro e a construção de sua própria imagem”.<sup>22</sup>

Eu diria que a avaliação da cineasta está correta, mas não só porque a linguagem cinematográfica documentária é mais eficaz. Digamos que há uma concepção de cinema que é mais própria e mais eficaz para dar conta do mundo indígena: é a ontologia do cinema baziniano ou epsteineano que se aproxima da ontologia indígena – uma fecunda a outra. Tal concepção de cinema pode ser encontrada em passagens dos escritos de Jean-Louis Comolli, ilustrativas da força do cinema documentário produzido no contexto do Projeto VNA, ou mesmo em outros filmes que fazem dos indígenas e da sua vida os personagens principais. Ali, ao contrário da reportagem de televisão (ou na maioria dos documentários feitos para televisão), ou da ficção roteirizada, podemos encontrar o acolhimento de uma alteridade ou da *mise en scène* do outro filmado. Na televisão não há momento de escuta – escuta do outro, sobretudo do seu silêncio, pois ali tudo deve ser “rápido, pungente, impor as fórmulas e não a fala ou as palavras”. Diferentemente, no plano-seqüência do documentário de longa duração,

“como a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada, há necessariamente a erotização da relação de filmagem. Relação, sim, Eros está aqui. As relações são muito fortes. Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir” (COMOLLI, 2008a: 60).

**22.** Mais à frente, sobre sua opção, completa a cineasta: “Assumimos não só um gênero mas um estilo. Vincent já usava, de certa forma, a linguagem do ‘cinema direto’: seus filmes tinham a característica de forte participação dos índios na sua feitura, sem locuções alienígenas, quebrando, por esta forma de fazer e pelo seu conteúdo, a distância abissal que sentimos dos índios nos filmes etnográficos mais clássicos. Era também próximo do estilo de filme que eu havia aprendido a fazer e a ensinar. Portanto, o que passamos a desenvolver nas oficinas de formação refletia nossa opção por este gênero e estilo de filme”.

Não encontramos nos filmes VNA sobre os Xavante exatamente essa dimensão coletiva do ato de filmar? Quem são os autores desses filmes-rituais? Os velhos, que decidem sobre o que filmar e sobre a edição final, ou Divino Tserewahú, o cineasta indígena, ou ainda os monitores “brancos” das oficinas e da ilha de edição? Já não sabemos mais separar aquilo que vem necessariamente misturado. Como não lembrar da passagem do texto de Comolli citada acima quando vemos algumas longas seqüências memoráveis dos filmes VNA e de outros filmes sobre os indígenas no Brasil? Por exemplo, aquela cena já citada da dança dos índios Myba-Guarani em *Dois aldeias, um caminho* (2008); o reencontro promovido pelo filme entre Carapiru, personagem-indígena de *Serras da desordem* (2006), e os caboclos que o acolheram muito tempo atrás quando ele perambulava sozinho pelas fazendas dos brancos; aquelas cenas de transe das mulheres xamânicas, que nos revelam o contato dos índios com seus espíritos, nos filmes *O amendoim da cotia* (2005) e *Corumbiara* (2009)? A cena da velha Ikpeng quando pisa na terra de origem e relembra sua vida, em *Pirinop, meu primeiro contato* (2007)? E aquelas cenas do primeiro contato da equipe de Vincent Carelli com os índios isolados em Rondônia, logo no início do filme, quando há todo um suspense e uma profunda angústia entre filmar e entrar em contato com aqueles índios, colocá-los ou não no quadro, esperar ou não que eles entrem no “nosso quadro”, acolher ou ser acolhido pela e na *mise en scène* do outro?

Cada uma dessas seqüências, entre tantas outras que poderíamos citar, representa momentos inesquecíveis da performance e sobre o pensamento indígena, sobre seu mundo!

### ***Post-scriptum***

Desde 2005 está em andamento entre o povo Maxakali, do nordeste de Minas Gerais, um projeto mais abrangente denominado Imagem-Corpo-Verdade: trânsito de saberes Maxakali, coordenado pela professora Rosângela de Tugny. Tal projeto previu oficinas de vídeo e fotografia, além de tradução e edição de livros e CDs contendo canções rituais Maxakali. Para as oficinas de vídeo o projeto convidou o VNA. Desde o começo, as comunidades Maxakali se mobilizaram para saber em qual das aldeias iria acontecer a oficina – todas as aldeias (hoje os Maxakali estão divididos em quatro) desejavam abrigá-

la. Evidentemente, tal disputa refletia os conflitos e as alianças dentro dos grupos de parentesco ou da política local pelo controle e apropriação dos bens dos brancos, nesse caso a câmera de vídeo e sua “linguagem”.

Em 2007, antes da oficina de vídeo, mas já depois do início do projeto, Isael Maxakali, de Aldeia Verde, por livre iniciativa, sem equipamentos bons ou qualquer instrução regular sobre a realização de um filme, sem dominar a nossa linguagem cinematográfica, organizou e realizou a filmagem do ritual denominado *tatakox*. *Tatakox* é um ritual de iniciação dos meninos e, no seu desenrolar, as pessoas podem ver os espíritos das crianças mortas, as mães chorando a dor do apartamento de seus filhos: daqueles que morreram e se tornaram espíritos e daqueles que ficarão momentaneamente reclusos na casa de religião para receber instruções sobre as maneiras exclusivas do mundo masculino e que se tornarão homens.

Eu e mais uma porção de gente vimos essas imagens na Sala Humberto Mauro, por ocasião do *forumdoc.bh.2007*. Aquelas imagens dos espíritos e das crianças se afastando das suas mães para o ingresso na *kuxex* (casa de religião) e na vida adulta, do choro de lamentação e dor das mães causaram-nos um profundo impacto e estranhamento. Mais do que isso, a câmera de Isael Maxakali, que dela fazia uso pela primeira vez, comentava a cena ao mesmo tempo que a filmava, nomeava os personagens, tudo com muita graça e malícia, muita segurança, os movimentos dos personagens do ritual sendo acompanhados de maneira harmoniosa, os corpos e a paisagem bem enquadrados, tudo isso dava-nos a sensação de estar no grau zero do cinema, no primeiro plano, dentro do ritual, sem fronteira entre aquele que filma e aqueles que são filmados: só um índio poderia compor aquelas cenas e aqueles quadros, foi o que pensamos juntos, admirados.<sup>23</sup>

Um plano quase no fim do filme é de rara beleza: Isael vai, num movimento circular, mostrando a aldeia vazia – o ritual havia terminado, as pessoas estavam deixando o pátio e regressavam para suas casas domésticas –, até que não vemos ninguém mais do lado de fora. Há um corte e aparecem algumas pessoas que falam sobre o ritual. Isael pergunta para uma delas, o Zé Prefeito – um velho senhor muito sabido que gosta sempre de se vestir de paletó –, o que ele tinha achado do ritual, e ele diz: “Muito bom! Todo mundo vai ver o filme, o presidente vai ver o filme,

**23.** Cabe lembrar que essa sessão foi especial, e o filme não competia a nenhum prêmio. Mas o júri da mostra competitiva nacional (composto por três mulheres, Stella Senra, Paula Gaitán e Roberta Veiga), impactado também pelo filme, resolveu ali, no momento, criar o Prêmio Glauber Rocha e premiar aquele que poderia ter sido o filme inaugural do cinema.

até Jesus Cristo vai ver o filme, porque o ritual Maxakali é muito forte, é muito bonito, é muito bom mesmo!”. Corte. A casa no fundo da aldeia nos é mostrada e sublinhada (essa casa é fechada para o interior da aldeia e aberta para o seu exterior, para o mato e tudo o que vem de fora), lá é a casa de religião onde os meninos estão reclusos, mas de onde podem sair para ir para fora do *socius* Maxakali, para visitar e ver os espíritos, e eis que, quando tudo indicava que o filme já havia acabado (qualquer cinegrafista ocidental já teria cortado o plano, tudo já estava “vazio”), os espíritos saem da *kuxek* e seguem, no fundo, o caminho para a mata. Ali o ritual e o filme *Tatakox* da Aldeia Verde acabam.

Por razão logística, no âmbito do projeto acima mencionado realizou-se apenas uma oficina de vídeo. No ano de 2008, o VNA foi abrigado na aldeia de Pradinho. Dessa oficina surgiram dois filmes: um deles finalizado e denominado *Caçando capivara* (2009), o outro em processo final de edição. Em conjunto, os filmes mostram a vida cotidiana Maxakali, a relação deles com os brancos; um deles tenta mostrar uma caçada tradicional. Na verdade, vemos nesse filme uma (re)invenção da caçada tradicional, uma caçada para o filme, pois, devido à quase completa destruição da mata e à ocupação do território antigo pelas fazendas dos brancos, a caça hoje quase inexistente na terra Maxakali. No final do filme os índios conseguem o objetivo, caçar uma capivara e mostrá-la para o espectador, mas o que mais chama a atenção é propriamente o dispêndio de energia para realizar a caça, o esforço dos caçadores para encontrar um bicho mixuruca depois de atravessar cercas de arame e pastos cheios de vacas e bois, que nos olham assustados ou admirados, como se dissessem “O que esses índios estão fazendo aqui no meio de nós?”.

Acontece que o pessoal da aldeia Pradinho, onde se realizou a oficina VNA, depois de ter experimentado a filmagem e de ter em mãos os equipamentos, não se deu por satisfeito com as “meras” produções da oficina. Resolveram responder ao *Tatakox* de Aldeia Verde. Eles não gostaram do filme de Aldeia Verde. Acharam que o ritual não havia sido bem conduzido lá. Diante disso, o grupo Maxakali de Pradinho, liderado por Guigui, fez um outro ritual e um outro filme *Tatakox*. Sem a interferência do VNA, o pessoal do Guigui registrou, sobre velhas imagens e numa fita já utilizada, novas imagens, ainda mais fortes do que aquelas do pessoal da Aldeia Verde, onde se vêem crianças (espíritos

*tatakox*) saindo de um buraco de dentro da terra, tudo filmado em plano-sequência, poucos cortes, um material bruto que já é o filme editado. Incrível!

E é assim que, de ritual em ritual, de filme em filme, a sociedade Maxakali vem insistindo em resistir, em marcar seu ritmo e seu tempo, no meio do mundo dos brancos, entre o céu e a terra, o corpo e o espírito. É assim que, no mundo indígena, um ritual e um filme nunca são perfeitos, estão sempre inacabados, prontos apenas para o recomeço. E assim, ali, um filme gera e provoca necessariamente outro filme.

## Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- CARELLI, Vincent. O programa e os documentários: duas dimensões distintas e complementares do projeto Vídeo nas Aldeias, 1995. (Mimeo.)
- \_\_\_\_\_. *Crônica de uma oficina de vídeo*, 1998. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>. Acesso em: 7 set 2009.
- \_\_\_\_\_. *Moi, un indien*, 2004. Disponível em: [www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24](http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24). Acesso em: 7 set 2009.
- \_\_\_\_\_. et al. Conversa a cinco. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. Aqueles que filmamos. In: COMOLLI, J.-L. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.
- \_\_\_\_\_. Viagem documentária aos redutores de cabeça. In: COMOLLI, J.-L. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.
- CORRÊA, Mari. *Vídeo das aldeias*, 2004. Disponível em: [www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24](http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24). Acesso em: 7 set 2009.
- EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo: excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.
- ESCOREL, Eduardo. “Nós aqui e vocês aí”. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- FRANÇA, Andrea. A livre afirmação dos corpos como condição do cinema: ‘nós aqui e vocês aí’. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- FRANÇA, Luciana. *Conversas em torno de ‘Conversas no Maranhão’: etnografia de um filme etnográfico*, 2003. Monografia, Belo Horizonte: Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2007.
- ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: FRANCE, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, New York: Mouton Éditeur, 1979.

SEEGER, A.; DA MATTA, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras.  
In PACHECO DE OLIVEIRA FILHO, J. (Ed.). *Sociedades indígenas e indigenismo* [1979]. Rio de Janeiro: UFRJ,  
Marco Zero, 1987.

WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago, London: University of Chicago, 1981.

WORTH, Sol; ADAIR, John. *Through Navajo eyes*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.