



Pescando Imagens: presença e visibilidade nos domínios da pesca e do cinema

ANA CAROLINA ESTRELA DA COSTA

Doutoranda em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo: Ao contrário de uma lógica que divide o mundo entre humanidades subjetivas e uma natureza objetiva universal, pensamentos ameríndios nos trazem novas formas de ver relações entre humanos, animais e seus outros, e entre visível e invisível. O olhar e a escuta assumem dimensões relacionais no xamanismo, nas caçadas, nas pescarias e também no cinema. A partir dessa chave, examinando alguns filmes em que a pesca aparece, especialmente entre o povo indígena Maxakali, aproximamos a atitude do cineasta-etnógrafo àquela de um pescador.

Palavras-chave: Documentário Etnográfico. Maxakali. Filme-Ritual. Filme-Pesca.

Abstract: Unlike a logic that divides the world between subjective humanities and a universal objective nature, Amerindians thoughts bring us new ways of seeing relations between humans and animals, and between visible and invisible. The exercises of seeing and hearing assume relational dimensions in shamanism, in hunting and fishing, and also in the cinema. From this key, by examining cases where fishing appears in some films, especially among the indigenous people Maxakali, we approach the attitude of the director-ethnographer to a fisherman.

Keywords: Ethnographic documentary. Maxakali/Tikmũ'ũn. Ritual-film. Fishing-film.

Résumé: Contrairement à une logique qui divise le monde entre les humanités subjectives et une nature universelle objectif, certaines pensées amérindiens nous apportent des nouvelles façons de voir les relations entre les humains, les animaux et leurs autres, et entre le visible et l'invisible. Le regarde et l'écoute gagnent dimensions relationnelles dans le chamanisme, la chasse et la pêche, ainsi que dans le cinéma. À partir de cette clé, en examinant quelques films où l'activité de la pêche apparaît, en particulier parmi les populations autochtones maxakali, nous approchons l'attitude du cinéaste-ethnologue à celle d'un pêcheur.

Mots-clés: Documentaire ethnographique. Maxakali/Tikmũ'ũn. Film-rituel. Film-pêche.

*Quando o sol se eleva ao peito do céu, os xapiri dormem.
Quando ele começa a descer, à tarde, para eles a aurora
começa a surgir e eles despertam. Nossa noite é o dia
deles. Assim, enquanto nós dormimos, eles se divertem e
dançam na floresta.*

Davi Kopenawa e Bruce Albert

*A relatividade do espaço e do tempo tem sido imaginada
como se dependesse da escolha de um observador. É
perfeitamente legítimo incluir o observador, se ele
facilita as explicações. Mas é do corpo do observador que
precisamos, não de sua mente.*

Whitehead

Somos herdeiros de um esforço histórico de pensamentos ocidentais em esquadrihar a natureza. Trabalhamos com ontologias que dividem o mundo entre seres inanimados, sem alma, e seres vivos. Dentre os seres vivos, concebemos reinos, e classificamos o reino animal em diferentes espécies, das quais uma delas é a espécie humana. Por fim, na medida em que não compartilhamos da linguagem de nenhum dos nossos “companheiros de reino”, pressupomos uma ruptura fundante entre nós, que somos racionais, dotados de aptidões psíquicas e cognitivas, subdivididos em culturas que se diferenciam graças a nossa capacidade de criação, e eles, que são todo o resto. Percebemos seus corpos, mas, exceto em experiências liminares, quase acidentais e não muito problematizadas, não assumimos a possibilidade de que seus olhares nos afetem. As associações que costumamos fazer entre o domínio supostamente universal da “natureza” e as especificidades particularmente humanas do que seria a “cultura” carregam também uma oposição entre o *corpo*, visível, e a *alma*, ou *espírito*, invisível.

No entanto, considerando essa dimensão “espiritual” um atributo provavelmente exclusivo dos seres humanos, que nos afasta dos animais e nos diferencia entre nós, quando começamos a observar e classificar essas diferenças entre os vários povos que são interesse das ciências humanas, especialmente da antropologia, deparamos com entendimentos que subvertem nossa lógica tão cuidadosamente defendida pela ciência e ensinada em nossas

instituições. Nem todos os seres humanos, afinal, concebem-se como uma das diferentes espécies de seres vivos que comporiam um mundo natural, sendo a única, dentre todas, dotada de um aspecto espiritual e cognitivo. Para os tantos povos ameríndios, por exemplo, essas ficções contrastivas sequer fazem sentido, principalmente porque sua atividade xamânica consiste justamente em desenvolver a habilidade de escutar e conversar com aqueles que para nós seriam espécies não humanas. Seus mitos de origem demonstram como, no princípio, só havia “humanos”, que, a partir de um evento inaugural, diferenciaram-se corporalmente, transformando-se nos muitos povos que corresponderiam às espécies animais. Para usar uma expressão repetidas vezes trazida por nossos interlocutores indígenas, esses ancestrais vestiram – e ainda vestem, quando os encontramos – espécies de “roupas” ou “peles” correspondentes aos corpos dos bichos, e algumas vezes também de certas plantas, acidentes geográficos, fenômenos meteorológicos. Ou seja, “humanos” seríamos todos, dotados de “espírito”, ou “alma”. Mas cada espécie – inclusive a *nossa* – só vê a si própria como humana, sendo vista pelas outras como “animal”.¹ Há muitas variáveis desses pensamentos entre os diversos povos indígenas, mas em geral o que acontece entre eles parece ser radicalmente oposto a nossa concepção de humanidade multicultural inserida num mundo natural, universal, objetivo. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1996, 2002) discorre profundamente sobre tais concepções, dando-lhes o nome de “Multinaturalismo”, ou “Perspectivismo Ameríndio”.

1. Dificilmente encontraremos, entre os ameríndios, um termo que traduza uma categoria genérica de “animal”, esse polo para nós oposto à humanidade. Existem, na verdade, uma infinidade de povos, ou seres, dentre eles frequentemente os peixes, os grandes mamíferos, as aves, a caça. Nenhum desses termos corresponde exatamente a nossas classificações biológicas, mas são aproximações, ou traduções possíveis.

2. Incluo-nos todos os “humanos” numa mesma classificação como estratégia descritiva, mas é importante mencionar que, para cada povo indígena, os outros povos podem ser arranjados em diversas categorias, que vão desde uma noção de parentela ou aliança, até as de “estranhos”, “ex-humanos”, dentre outras.

Para os povos indígenas, portanto, não são nossas construções culturais que nos diferenciam dos nossos outros, mas sim nosso “ponto de vista”, que está no *corpo*.² Não é o espírito que precisa ser refinado, educado, mas sim nossos corpos que devem ser construídos, tornando-nos o que somos: por isso, desenvolvem as técnicas diplomáticas – ou cosmopolíticas – do xamanismo. Através de seus cantos, seus rituais, seus mitos, seus sonhos, suas expedições guerreiras e de caça, exercitam o olhar e a escuta, sendo a atividade xamânica uma experiência que permite, de maneira minuciosamente controlada, que o xamã consiga *tornar-se outro*, experimentar outras “roupas” ou “peles”, para conversar com os xamãs dos animais, negociar trocas e encontros. O olhar xamânico, ou o olhar para o animal, é um olhar que se dá muitas vezes pelos sonhos, pelas alucinações

provocadas e, principalmente, pelos cantos. Ver o *outro*, nesse contexto, é uma relação que transcende a captura objetiva pelo olhar direto: geralmente a evita. Como nos ensina o xamã yanomami Davi Kopenawa, para ver os ancestrais-animais, os minúsculos e luminosos *xapiri*, é preciso fazer “morrerem os olhos” (KOPENAWA; ALBERT, 2010: 93).

Dentre os aliados xamânicos – que de algum modo “vestem a roupa” de animais para vir cantar nas aldeias – dos Maxakali,³ habitantes de um território devastado no nordeste de Minas Gerais, estão os *yãmĩy* ou *yãmĩyxop*. Existem diversos grupos de *yãmĩy*, que são como povos “encantados”, também frequentemente traduzidos como “espíritos”: os *yãmĩy*-macaco, os *yãmĩy*-gavião, dentre outros. Muitas vezes, os *yãmĩy* são também chamados de *koxuk*, que pode ser traduzido como “imagem”, “sombra”, ou “alma”.⁴ Esse termo serve tanto para fotografias e vídeos quanto para os *yãmĩy*, tanto para um aspecto “imagético” quanto para uma dimensão “espiritual”.

Tal ideia de imagem não se apreende satisfatoriamente como sendo a representação icônica de alguma outra coisa que não aquela com a qual nosso olhar se encontra, e que seria invisível e mais verdadeira, mas como sendo uma presença corpórea que vê e que se dá a ver, estabelece relação. Os *yãmĩyxop* não são, ali, apenas um ícone, mas também um evento, que, por sua vez, mais do que simbólico, é estético, da ordem da experiência sensível. Relacionar-se com os *yãmĩyxop* é também manter-se vigilante: olhá-los de perto, ou demais, pode ser perigoso. Os pajés, especialistas no modo correto de olhá-los, instruem as mulheres a “olhá-los escutando”. Na maior parte das vezes, eles cantam de dentro de uma “casa dos cantos”, interdita ao nosso olhar, como se vê-los diretamente ameaçasse de certa forma a potência do encontro xamânico.

Câmera-caçadora, câmera-xamã: caça e ritual nos domínios da visão e da escuta

Um espírito, na Amazônia indígena, é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que

3. Os Maxakali se autodenominam “Tikmũ’ũn”, que quer dizer algo próximo de “nós, humanos”: uma noção presente em praticamente todos os etnônimos ameríndios.

4. As ideias de “imagem”, “sombra” e “alma”, e algumas vezes “duplo”, costumam ser traduzidas pelo mesmo termo em muitas outras línguas indígenas.

um signo do fundo universal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho e na alucinação, quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar. Menos um espírito por oposição a um corpo imaterial que uma corporalidade dinâmica e intensiva. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006: 326)

5. Nos inúmeros exemplos etnográficos a que temos acesso, fala-se frequentemente em “ver-mentos”, ficar quase cego, fazer os olhos morrerem, sonhar. Entre os yanomami, por exemplo, o xamã é que é visto pelos *xapiri*, e não o contrário; os *xapiri* levam sua imagem, durante os sonhos, para passear na floresta e conhecer seus mundos, até que ele atinja uma maturidade suficiente, tornando-se um bom caçador e um bom sonhador, e aprenda a “morrer os olhos” (KOPENAWA; ALBERT, 2010: 93).

A fabricação de um corpo xamânico passa por um refinamento de graus e modalidades de uma visão que alcança o invisível, o discreto e o infinitesimal.⁵ Entre os Maxakali, aprende-se, exercita-se e aprimora-se um olhar que é um “quase ver”, um “não ver tudo”, ver escutando. A presença dos *yãmĩy* parece evocar certa continuidade entre visível e invisível – e entre sonho e vigília, imagem e sombra, matéria e espectro. Não simples oposições, mas sim casos de gradação e intensidade, da mesma forma como escutar pode ser experimentar diferentes graus de som e silêncio, explorar orquestrações sofisticadas em termos de alturas, ritmos, timbres, intensidades e tantos elementos possíveis quanto formas de escuta. A apreensão sensível, na América indígena, parece desfazer dicotomias entre ver e não-ver, som e silêncio, recepção e criação, e também entre as posições subjetivas implicadas nesses gestos: ver e ser visto, escutar e ser escutado, afetar e ser afetado. E não é só nos momentos que identificamos como “rituais” que esse exercício xamânico do olhar se dá, mas em todos os momentos de encontro controlado com os *outros*: nos sonhos, quando se aprendem cantos e negociam-se curas; nas expedições guerreiras; em festas, cauinagens e funerais; e, acredito, na produção de filmes (ESTRELA DA COSTA, 2015: 172 ss).

A etnografia de Tânia Stoltze Lima (1996) sobre a caça entre os Yudjá, do rio Xingu, identificou a tarefa diplomática envolvendo a caçada como uma variação da atividade guerreira e, portanto, campo de ação do xamã. Ali, assim como percebo entre os Maxakali, não se dá uma simples captura de alimento ou uma relação em que caçadores são sujeitos e caça objeto, mas, antes de mais nada, uma relação entre corpos dotados de agência, mediados por uma ação xamânica prévia que negocia a possibilidade de a caça ser vista pelos caçadores sem que haja risco da imagem de um deles ser levada pelos “espíritos” dos animais e adoecer, morrer, ou se tornar *outro* definitivamente. De modo semelhante, filmar também é mediar e construir um encontro e a câmera é assim um sujeito que promove o real,

pondo em jogo o ponto de vista dos filmadores e daqueles que se dão a ver de forma igualmente ativa e afetante. Quem filma um ritual, uma caçada ou uma pescaria – eventos por definição relacionais – insere-se como agente, portador de um ponto de vista e de escuta que se relaciona ativamente com os *outros* que, por sua vez, relacionam-se entre si naquele instante, ao mesmo tempo em que o que está sendo filmado projeta-se no filme e o constrói. As técnicas fílmicas articulam-se, como veremos, com as técnicas filmadas; e as relações filmadas convergem com as relações estabelecidas entre as pessoas filmadas, a câmera e o filmador. Essa experiência pode ser concebida como um filme-ritual e se estende até os momentos posteriores de montagem, quando o material filmado sugere escolhas para o montador que, também a partir de seu olhar e escuta, reconstrói relações estabelecidas na filmagem e no ritual – ou caça/pesca. Se, como nos sugerem as etnografias, entendemos as expedições de caça e pesca como experiências xamânicas de encontro e relação, temos então, nos casos aqui examinados, modalidades de filme-ritual: filmes-caça ao invisível, filmes-pesca ao submerso que apenas se sugere por movimentos criados pelos corpos a que se perseguem.

Lembremos aqui das propostas do cineasta-etnógrafo Jean Rouch, para quem o filme etnográfico alcança algo além da fenomenologia ou do simbolismo do *outro*: mais do que capturar um objeto, ele constitui a própria relação fílmica e a relação etnográfica. A intenção de Rouch não era suprimir a presença ou a mediação da câmera ou do etnógrafo, como se isto fosse possível, mas justamente revelar a relação entre os processos – materiais, rituais, políticos, históricos – filmados, e o processo etnográfico-fílmico. Articulando os movimentos do filmador e as escolhas na produção do filme com os movimentos filmados, segundo o autor, “o filmador-diretor pode realmente chegar até o sujeito. Ao guiar ou seguir um dançarino, padre ou artesão, ele não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado de um ouvido eletrônico”, num estágio de transformação que Rouch chama, em analogia ao fenômeno de possessão que seus filmes na África tanto revelam, “cine-transe” (1979 [1973]: 63, tradução livre).

No recente trabalho de Bernard Belisário (2016) sobre experiências fílmicas realizadas pelos Kuikuro, do Xingu – nas quais o fenômeno filmado nos rituais talvez não seja tão bem explicado pelas noções de transe e possessão, como Rouch parece

ter encontrado na África, mas por uma ideia de “ressonância” –, vemos descrições semelhantes a respeito desta relação etnográfica-fílmica:

Capturada pelas forças que agem sobre o olhar dos espectadores da aldeia, a câmera passa a constituir com o ritual uma figura fílmica em ressonância com a figura coreográfica. O campo visual que o filme instaura, entretanto, não se confunde nem com o ponto de vista dos espectadores da aldeia [...], nem com o das mulheres que dançam em cena. Acoplada ao corpo do cinegrafista, a câmera faz deste, um outro corpo posto em relação no ritual, cujas afecções e percepções exigem para ele um outro lugar no próprio ritual. (BELISÁRIO, 2016: 16)

Segundo as análises de Belisário, os gestos, os sons e os percursos compõem um grande sistema de ressonâncias que, em última instância, é o próprio ritual. Utilizando a ressonância “como uma figura capaz de caracterizar estas diversas maneiras como os distintos corpos (dentre eles a própria câmera) são mobilizados neste regime da intensidade próprio ao ritual” (BELISÁRIO, 2016: 21), o autor conclui, a partir de análises que tomam o canto como elemento catalisador das interações entre filme e ritual, que os filmes-rituais do Xingu são, de um modo que podemos estender aos filmes-rituais ou filmes-caça dos Maxakali, “também (e principalmente) métodos e modos de elaboração da *mise-en-scène* cinematográfica capazes de fazer inscrever ali as forças e vetores em jogo em seus rituais” (BELISÁRIO, 2016: 21).

Para citar uma última análise nesta direção, seria ainda interessante mencionar que Carlos Sautchuk (2012), interessado na conexão entre os gestos da filmagem e os gestos da pesca como método etnográfico, e inspirado pelas ideias de Jean Rouch, caracteriza o que chama de “cine-arma”. Para o autor, que acompanhou como cinegrafista-etnógrafo a meticulosa caça com arpão ao Pirarucu, junto à comunidade da Vila Sucuriju, situada no estuário do rio Amazonas, litoral do Amapá, o gesto do arpoeiro e do canoeiro durante a pesca e os gestos do filmador-etnógrafo não seriam apenas um caso de simultaneidade, mas de “mutualidade” (SAUTCHUK, 2012: 410). A câmera seria um dispositivo técnico ligado ao conjunto de relações técnicas filmadas, passando a fazer parte dos objetos e das tarefas da

pescaria, sobretudo na busca pelos sinais da presença do peixe. É isto que percebemos nos filmes Maxakali que examinamos aqui e em exercícios feitos durante oficinas de produção audiovisual que ministrei nas aldeias, sobretudo naqueles – tantas vezes repetidos – que envolvem a realização desses “eventos de ressonância” entre filmadores, xamãs-cantores, caçadores ou pescadores e *yãmĩy*, que são as caçadas e pescarias e os rituais.

A pesca é uma caça em que a presa está necessariamente noutra ambiente, parcial ou mesmo indiretamente visível, e que por isso exige outro tipo de olhar e estratégia. Igualmente, existe uma fundamental relação entre filmar e caçar, assim como entre as relações estabelecidas pelo xamanismo, ambas as atividades ligando-se a um exercício constante do olhar – e do não-olhar – que determina os gestos de apreensão do alvo. Sautchuk percebeu as profundas relações corporais entre arpão e proeiro e entre câmera e filmador, estando a câmera a serviço de uma etnografia. A relação com o meio externo, com um alvo não visto e senhor do ambiente, com seus vestígios, com o movimento do barco, com o profundo silêncio tão indispensável para a pesca – e, portanto, igualmente necessário ao filme enquanto filmado – traz uma questão interessante sobre a possibilidade de se fazer, aí, etnografia e cinema. Equilibrar-se no barco é necessário para a realização das duas coisas, mas não basta para o etnógrafo, que não pode – como Flaherty fez com Nanook ao dizer que a boa captura para o filme seria mais importante que a captura da caça (RUBY, 2000) –, dar-se ao luxo de ferir as normas da pesca e afastar-se em atitude de observador. Afinal, no caso de uma atividade tão cautelosa e rigorosa como a pesca com arpão ao pirarucu, seria possível filmar sem pescar? Poderia estar ali um corpo que não estivesse disposto a se comportar como proeiro?

Filmando-caçando o submerso

Para que tenhamos um verdadeiro filme de caça/pesca é preciso que a câmera participe da caçada/pescaria, que passe por devir-arma sob o domínio do fotógrafo-caçador, persiga sua presa, inclusive filme o abate. (MAIA, 2011: 89)

O filme *Caçando Capivara* (Aldeia Vila Nova Maxakali, 2009), um dos resultados de uma oficina de vídeo realizada pela documentarista Mari Corrêa em 2008 na aldeia Maxakali Vila Nova, foi lançado na décima terceira edição do Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, o Forumdoc.BH, e exibido pelo mesmo festival em 2011, na mostra *O animal e a câmera*. Além disso, foi exibido em diversos festivais pelo país, sendo premiado pelo Festival Internacional de Cinema Ambiental em Goiânia, em 2012. A proposta de filmar uma caçada ou uma pescaria e de assim fazer um novo filme *Caçando Capivara* – talvez um melhor, mais correto, ou talvez um *outro* –, surgia muito amiúde durante nossas oficinas de vídeo, especialmente através do cineasta Marilton Maxakali. Perguntei-lhe, recentemente, a que se devia a insistência no tema. A pergunta, no entanto, não lhe pareceu absolutamente inteligível, como se não fosse possível considerar suas propostas como simples refilmagens de um mesmo evento. Talvez fosse preciso filmar uma nova caçada, ou pescaria, pelo mesmo motivo que era preciso realizá-las, a filmagem intensificando a procura e o encontro no mato ou no rio, entre *yãmĩy*, homens e *xokxop* – caça –; ou entre mulheres e peixes.

Para começar a desenvolver reflexões que aproximam o cinema da atividade política do xamanismo, da caça e da guerra – principal interesse durante minha pesquisa de mestrado (ESTRELA DA COSTA, 2015) –, optei por proceder a uma brevíssima análise de alguns filmes, pertencentes a outros campos etnográficos. Eles não são apenas *sobre* a caça ou a pesca, mas podem ser considerados, eles mesmos, uma experiência de caça e pesca – talvez filmes-caça ou filmes-pesca, assim como o filme-arma de Sautchuk –, do mesmo modo que alguns filmes indígenas sobre rituais costumam ser considerados, por pensadores indígenas e não indígenas, filmes-rituais. Não é que a câmera cace ou pesque, mas talvez a caçada e a pesca mobilizem agências muito íntimas às do cinema. Tratam-se de verdadeiros jogos de perspectivas, que dissolvem dicotomias entre real e construído, entre visível e invisível – incluindo-se aí os jogos cinematográficos entre som e imagem –, entre sujeito e objeto. Antes de uma captura, o que se provoca é uma relação: filmar e caçar-pescar, são, sobretudo, negociações. Examinando o exercício da escuta e do olhar e os usos da imagem e do som nos exemplos abaixo, compartilhados com cineastas e aprendizes durante as oficinas, podemos aproximar a atitude do cineasta-etnógrafo à de um pescador.

Montagem de um mundo de possíveis

Man of Aran, de 1934, demorou mais de dois anos para ser filmado por Robert Flaherty numa ilha da Irlanda, num processo em que montagem e filmagem iam ocorrendo juntas, completando-se e fabricando um mundo ao mesmo tempo real e testado. Jean-Louis Comolli (2008: 230) lembra que cada cena foi experimentada e reconstituída com minúcia, tendo a montagem o poder de determinar a realidade filmada.⁶ Flaherty parecia apostar que, para que algo pudesse se dar a ver pelo cinema, precisaria ser reconstruído meticulosamente, ter sua imagem produzida pela câmera, e ao mesmo tempo pelos atores e pelo cineasta, bem como pelos acontecimentos geográficos e pela presença dos animais. É como se tudo o que há ali só pudesse se revelar por meio de uma diversidade enorme de planos, ângulos, trocas e permanências, que pudessem fragmentar e reconstruir ações e lugares, fabricando aquele mundo, inscrição do visível e do invisível.

Após a breve introdução escrita, que inicia o filme, à batalha do homem de Aran – no singular – com “seu eterno mestre”, o mar, um garoto é quem primeiro nos apresenta àquele território. Seu percurso é construído, acompanhado por vários planos e ângulos: estilhaços de ações, olhares e relações. Em seguida, da mesma forma, como se ganhando vida a partir dos recortes tão minunciosamente montados, surge a figura da mãe dentro da casa. É neste momento que o mar, que até então fora visto como tranquilo recanto de pedrinhas, algas e pequenos animais, se revela, em planos abertos, o imponente personagem que cerca todos os outros planos durante o filme.

Do alto das falésias, numa sequência variada de enquadramentos, cortes, durações, a mãe e o filho então avistam outra personagem: o frágil barquinho dos pescadores atravessando as ondas do mar aberto, retornando de alguma expedição pesqueira. Ao chegar à praia, onde já estão mãe, filho e filmador, tal personagem assume outra dimensão diante da câmera, e ali, já uma grande e pesada embarcação, é carregada com certa dificuldade pelos bravos homens-mulher-e-menino de Aran. Neste momento, acontece a primeira batalha entre eles e a tempestade que se aproxima em ondas, batalha que resgata uma rede que havia sido arrastada para trás.

6. Até mesmo a prática da pesca ao tubarão, que então já havia sido abandonada pelo *Homem de Aran*, retoma sua forma e torna-se novamente realidade, pelo cinema e para o cinema: recuperada graças à produção do filme e para satisfazê-lo.

A trilha sonora inserida posteriormente, de caráter impressionista, tenta recriar durante o filme uma atmosfera “marinha”, enfatizando as sensações provocadas pelas cenas: poética e brincalhona quando acompanha a criança; cômica e doce no ambiente doméstico, entre o bebê que dorme e os pequenos animais; tensa quando o alto mar aparece quase engolindo a embarcação; para por fim escutarmos as vozes e o *real* barulho das ondas quando as personagens finalmente se encontram na praia e precisam se concentrar na tarefa de recuperar o barco e a rede.

O retorno para casa entre conversas é acompanhado pelo retorno da música, mas desta vez também pelo ruído do vento e das ondas, que permanecem ameaçadoras e arrebatam no caminho percorrido pela família. Essa montagem, invertendo a realidade pela inserção dos sons, talvez seja apenas a ilustração de uma força invasiva do oceano na vida das pessoas filmadas, uma experimentação das possibilidades de diálogo entre a linguagem do cinema e a música impressionista. E talvez a escolha por manter a trilha sonora musical durante quase todo o filme, mesmo com a introdução de falas e outros sons ambientes, sature nossa percepção.⁷

7. Como acontece com a trilha posteriormente inserida em *Nanook, of The North* (1922), do mesmo autor, em que as notas musicais e suas funções melódicas e harmônicas não permitem que um gesto sequer se liberte de estruturas tonais, chegando a ser muito incômodo escutar a incessante orquestra diante de quadros tão maravilhosos.

O filme segue, com seus temas musicais mostrando o manejo das algas, a busca pela terra, a quebra das pedras, o concerto do barco, a pescaria com o crustáceo guardado no chapéu desde o início – não importando quantos crustáceos tenham sido necessários para que aquele único existisse no filme –, até o repentino silêncio da aparição do primeiro tubarão: o *maior monstro dos mares do norte* e, quem sabe, do mundo. E é preciso mesmo silêncio para que o tubarão seja adequadamente visto... sua imagem impactante, incômoda, não poderia suportar qualquer ruído dramático. Durante a cena da pesca, o cinema foi respeitoso ao desligar a orquestra: o animal não é visível como o minúsculo barco, as falésias ou os pescadores, ele é um espectro submerso, um alvo pertencente a outro mundo, onde o som e a imagem possuem propriedades distintas.⁸

8. Interessante lembrar outras situações envolvendo a trilha sonora e um corpo submerso. O tubarão hollywoodiano, de Steven Spielberg, torna-se presente através de uma fórmula prática e infalível, o motivo melódico sombrio criado por John Williams. O hipopótamo barbudo do Níger, que será apresentado adiante, foge ao escutar a trilha sonora equivocadamente introduzida por um etnógrafo que desconhece a importância do silêncio durante uma caçada-pescaria.

A pesca é vista por todos – de dentro do barco, de um ponto próximo ao do barco, de longe e de cima, pela absolutamente silenciosa mulher. São planos, olhares, arpões e anzóis perseguindo um corpo invisível que só nos mostra barbatanas, agitações, reflexos, um pedaço de cauda e o som de

seus choques com a embarcação, inserido posteriormente em estúdio. Vivo, o animal se inscreve violentamente no filme, por meio da tensão que provoca nas cordas e nos caçadores e dos traços súbitos e fluidos de seus movimentos e de seu presumível percurso submarino. E é a montagem que assegura sua existência. “Pouca fé na solidez do mundo”, diria Jean-Louis Comolli (2008: 235) a respeito desse corpo que só é tornado visível através da montagem, “mas grande confiança nos poderes do cinema, capaz de colar e de fazer brilharem os fragmentos esparsos de um mundo despedaçado”.

Morto o animal, a música, trazendo-nos a uma nova sequência,⁹ invade novamente a montagem. Todos se alimentam e as reservas de combustível se restabelecem. Os homens partem em nova expedição em busca de um cardume de tubarões. E, antes que eles retornem, Flaherty monta a terrível tempestade, com os múltiplos planos abertos de ondas gigantes chocando-se contra as – agora pequenas – falésias, anunciando a impressionante cena de terror que se segue. A aflição da mulher e do menino liberta-se da tensão insistente provocada pelo tema musical quando, lá de cima, o barquinho é avistado tentando escapar da força descomunal e destrutiva do oceano. Segue-se então a grande batalha final, ao som do vento, das ondas e dos gritos vigilantes dos homens guerreiros de Aran.

A montagem de Flaherty é a proposta de um jogo: redimensionando os corpos e os lugares, transportando-nos e transportando o mundo filmado entre olhares diversos, a experiência cinematográfica de *Man of Aran* mobiliza no espectador a incerteza perceptiva que Comolli considera tão fundamental como princípio do cinema:

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo ainda nos ultrapassa. (COMOLLI, 2008: 177)

É dessa forma que, como a imagem de um animal a ser pescado, a matéria do documentário foge ao mesmo tempo em que se entrega. O mundo, os corpos e as ações montados a

9. Nós, espectadores, somos trazidos aos planos cinematográficos, assim como os planos nos são trazidos pela montagem. Através do cinema, estamos lá, somos levados ao mundo filmado através dos nossos sentidos, e o mundo filmado é trazido para diante dos nossos olhos. Não é possível definir em que plano se dá esse encontro *real*, e, conseqüentemente, em que tempo ele ocorre. Teremos voltado a 1934, às ilhas de Aran? Ou terão sido aqueles homens, tubarões, a ilha, as ondas, a mãe, sido trazidos até nossas salas do século XXI? Seria preciso uma língua realmente dividida em duas, como nos sugere Bruno Latour (1994: 42), para dizer que tal encontro seja, ao mesmo tempo, real e irreal, sensível e impossível.

partir de tantos fragmentos nos fazem pensar na experiência cinematográfica enquanto pesca: espreita de rastros e impossibilidade de se apreender intacto seu objeto. Construção de um novo mundo, que lhe dá continuidade ao mesmo tempo em que provoca e inscreve rupturas, mergulhos parciais nos domínios da invisibilidade, desintegração de corpos e gestos em tantos outros. Nos minúsculos planos está a fonte do real, lembrando-nos a potência das variações infinitesimais na concepção do mundo. Nos milimétricos cortes está a promessa de infinitos possíveis. Cria-se um tubarão feito de muitos, um crustáceo feito de muitos, uma tempestade, uma pescaria, uma ilha, uma família compostos por retalhos de diferentes olhares, momentos e pessoas. Mostra-se uma realidade pertencente a outro mundo, onde talvez, seguindo o que Comolli acredita ser o grande princípio da experiência cinematográfica, seja preciso estar de certa forma cego – mas não totalmente – para se começar a ver.

Mostrei este filme a cineastas Maxakali, em 2012. Eles não fizeram nenhum comentário específico, mas reassistiram a alguns planos mais de uma vez, durante as oficinas. Seria interessante, em breve, saber como avaliam este trabalho de montagem, que é um dos meus preferidos. Para isto, espero dar continuidade à formação nas técnicas de edição iniciada naquele ano, ou ao menos voltar a ter com eles a convivência e o diálogo que começamos a estabelecer naquele momento.

Pela continuidade dos Homens de Arraial

O cinema prolonga a vida. Estas imagens estarão eternas.
Além da morte. (ROCHA, s/d)

O documentário de 1959, *Arraial do Cabo*, de Mauro Carneiro e Paulo César Saraceni, baseado em pesquisas do Museu Nacional, quer mostrar a vida de uma comunidade de pescadores no estado do Rio de Janeiro, *primitiva e não-civilizada*, subordinada apenas ao diálogo constante e feroz com o mar e ameaçada pelas transformações decorrentes da instalação de uma fábrica. A vila é a primeira apresentada, pela narração poética, pela trilha sonora camponesa – o tema musical desenvolvido

no violão – e pelos planos da vida cotidiana de seus moradores: crianças brincando, homens contemplando o mar dedicando-se à pescaria, mulheres cuidando de afazeres domésticos.

Como uma metáfora do progresso, aparecem a fábrica e os caminhões, e então a música bucólica dá lugar ao som dos motores e das máquinas. Acompanhados de uma descrição, pelo narrador, do fato que motiva a realização do filme – a chegada da usina e as transformações sociais e biológicas decorrentes daí –, planos dos operários e de outros símbolos do progresso que os atinge trazem ao filme a atmosfera que se deseja expor: a inevitável ameaça à vida simples do arraial de pescadores. Essa impressão de que se está assistindo à ruína de uma sociedade e de suas práticas tradicionais de sustento e relação com o ambiente, frente ao avanço impiedoso – e surdo – do capitalismo, entre o ruído das máquinas e a presença pomposa do rádio, é reforçada pelo acompanhamento sonoro: a caixa da marcha militar, a batida ritmada de uma linha de produção. Trata-se da imposição, nas palavras do narrador, de “um tempo novo que os pescadores recusam, incapazes de aceitar o trabalho com as máquinas. Pouco a pouco, se afastam para as praias mais distantes, carregando com eles a memória do arraial”: é assim que, depois que operários forasteiros e representantes do aparato estatal se apresentam, o som de exército cessa para dar lugar novamente ao bucólico violão.

A trilha sonora retorna, ambientando as cenas de um mundo paralelo à Nova Ordem vigente em Arraial do Cabo: a atividade da pesca, a interação dos homens com o mar, os planos abertos da costa e do barco, os gestos nativos que o filme deseja, de certa forma, preservar. A montagem da cena de pesca – a rede dentro do barco, a embarcação ora vista de longe, pequena, ora vista de dentro, a observação lá do alto – retoma a montagem da cena de pesca do tubarão em *Man of Aran*, com a diferença fundamental de, aqui, ser completamente silenciada pela música. Mas esse silenciamento talvez se explique na cena da coleta da rede cheia de peixes na praia: todos os habitantes aglomerados movimentam-se no ritmo dos peixes que agonizam dentro da rede. Asfixiados por um mundo externo, cujas propriedades impõem outras sonoridades e outras percepções sensoriais, os silenciosos animais pescados e os pescadores sem voz são observados pelos urubus do alto das árvores e telhados. O sal conserva os peixes

em sua morte, tal como o ofício de salgá-los conserva os homens e mulheres de Arraial em sua realidade já morta para o resto do mundo tomado pelo progresso. No entanto, não se trata de uma simples analogia representativa. O que o cinema faz com os peixes e os homens é conectá-los, decompondo seus gestos e misturando-os, para então criar uma nova espécie a partir de tal relação. Sutilmente, o filme traz à realidade espécies de homens-peixes-cinema, em conflito com a estrutura homogeneizante do Estado.

Um homem liga o rádio. Cinema novo. Homens na venda, conversas, bebida, discursos, danças. O filme acaba na descontração resignada dos silenciosos – ou silenciados? – homens de Arraial. Não é a narração que os silencia para transformá-los em ilustração da tese de que seu modo de vida estaria irreversivelmente ameaçado pela industrialização de Arraial do Cabo. O texto e a música ficam a serviço da tese política que é defendida pelo autor e motivada pelo conteúdo exposto pelas imagens. Mais que isso, palavras, sons e imagens são a inscrição estético-política desse discurso. Mas os pescadores não ganham voz para falar de sua morte: eles agora bebem... e morrem em silêncio, tendo como testemunhas de seus últimos suspiros os urubus e os espectadores deste documentário dedicado a preservar sua memória.

Arraial do Cabo, que chamou minha atenção por sua proximidade com *Man of Aran*, parece ter despertado o interesse dos cineastas indígenas para quem dei oficinas justamente pelo que denuncia. Nos três contextos, em Aran, Arraial e no território Maxakali, a caça – e a pesca – consiste, em grande medida, em resistir a sua crescente e aparentemente irreversível escassez. Nestes casos, filmar a procura pelo que não apenas foge dos arpões, mas também desaparece na medida em que avança o progresso, é também demarcar uma grande diferenciação entre o mundo daqueles que vivem para estabelecer relações diversas com seus outros e o daqueles que não hesitam em destruí-los. Assim, a câmera testemunha o desejo pelo encontro entre homens e peixes, homens e caça, mas também o vazio cada vez maior que esse desejo atravessa, seja nos mares do norte e do sul, seja nos rios contaminados do interior de Minas Gerais ou nos amplos pastos onde a selva foi progressivamente dando lugar ao capim.

Realidades invisíveis pós-sincronizadas

Entrar num filme é mergulhar na realidade, estar a um só tempo presente e invisível. (Jean Rouch, *Os Tambores do Passado*, 1971)

Conforme nos narra o documentarista Jean Rouch em “A Câmera e os Homens” (1979 [1973]), seu primeiro filme, *Au pays des mages noirs* (1947), no qual filmava a caça aos hipopótamos do rio Níger, fora editado pela equipe da *Actualités Françaises*. Na montagem, considerada um desastre por Rouch, além de todo um esforço para se recriar a imagem de uma África exótica, com imagens que sequer correspondiam à região que havia sido filmada, acrescentou-se uma música e a narração de um locutor esportivo. Tal resultado teria sido constrangedor diante dos caçadores do povo Songhay, com quem Rouch realizou sua pesquisa durante anos, e sua insatisfação teria motivado a realização de um segundo filme, *Bataille sur le grand fleuve* (Batalha no Grande Rio), em 1951, desta vez narrado por ele mesmo.¹⁰

Jean Rouch foi ao Níger com um equipamento portátil para acompanhar, durante cinco meses, a caça a um grande hipopótamo que acabou escapando. Retornou à França para montar o filme e, após dois anos – inspirado numa prática dialógica ainda primordial de Flaherty, que futuramente daria à luz uma antropologia compartilhada –, trouxe o resultado para exibir aos caçadores *Sorkos*, do povo Songhay. A música inserida na montagem – a “ária dos caçadores” *Gawey-Gawey*, gravada entre os próprios Songhay num momento anterior à caçada, e que fora introduzida no instante em que os *Sorkos* apareciam aproximando-se lentamente do grande hipopótamo barbudo afim de arpoá-lo – fora o assunto principal discutido pelo líder dos caçadores.¹¹ Bastante descontente, o líder *Sorko* explicou que a *Gawey-Gawey*, soando ali, fora do contexto em que fora gravada, acabara espantando o hipopótamo, além de que poderia ter-lhe dado coragem, em vez de dar coragem aos caçadores. De um modo ou de outro, a música pós-sincronizada, que parecera a Jean Rouch tão apropriada para complementar aquele plano, fora na verdade responsável pelo fracasso do filme – e pelo fracasso

10. Rouch substituiu a inconveniente narrativa da experiência anterior por sua própria voz. Neste período de sua longa obra, seus comentários estão ainda comprometidos, quase obsessivamente, com uma missão antropológica, científica, de apresentar informações. Cada gesto que vemos no filme é descrito em *off* e, sempre que possível, seu contexto é explicado. Os caçadores não nos falam nada – o que anos mais tarde tornou-se inadmissível para Rouch –, mas seus nomes são citados um a um, os rostos enquadrados. Cada local, cada técnica, cada data em que a expedição de caça e filmagem aparece é mencionada.

11. A inserção e análise desse elemento sonoro é esmiuçada por Leonardo Vidigal (2009), que examina de que forma a música dialoga com os planos, e como o tema e o instrumento se apresentam durante o filme.

12. Essa “aventura” de Rouch fez com que ele a partir daí prestasse mais atenção no emprego da música pelo cinema, e seu relato, que ficou famoso entre estudantes de antropologia visual, nos serve para avaliar em que medida não podemos cometer equívocos determinantes durante uma montagem, ainda que com a melhor das intenções. Tais atropelos são muito comuns, uma vez que algumas vezes as pessoas que montam os filmes sequer escutam de fato as pessoas filmadas. A questão é, especificamente, saber que contraponto se cria com essa sincronia ou, diretamente falando: o que se cria com a inserção daquele som na cena para os homens – e animais – filmados.

da própria caçada ao grande hipopótamo barbudo – na visão dos Songhay, visto que a caçada aos hipopótamos deve ser um acontecimento absolutamente silencioso, uma vez que o animal tem uma audição bastante apurada.¹²

Entretanto, o que se expõe e se impõe ao cinema – e à antropologia – na experiência malsucedida humildemente relatada por Rouch é ainda mais profundo. Não se trata simplesmente de bom ou mau-gosto, de coisas que não combinam diante dos olhos de uma etnia estranha ao filmador ou etnógrafo. Trata-se de uma concepção de agência muito específica, que no momento pareceu ser impossível, inconcebível no entendimento de um francês como Rouch, ou mesmo no de seus leitores, mas que traça uma diferença fundamental entre modos de construção da realidade, e que encontra uma recepção mais adequada no entendimento de Comolli sobre o cinema, e em hipóteses trazidas por Gabriel Tarde (2007 [1901]). Afinal, sejamos honestos com nosso estranhamento: como pode um povo *acreditar* que a inserção posterior de uma música em uma cena de caça pode *realmente* afetar o que já havia sido filmado no momento de junção? Ora, não temos agora a resposta do líder *Sorko* a essa questão inquietante, mas sim uma sugestão de Tarde (2007 [1901]: 169):

Ao contrário dessa vã miragem do pensamento, desse preconceito enganador que atribui a um momento imaginário do tempo, seguindo uma só das duas direções do tempo, o monopólio explicativo das realidades, sou de opinião que não há motivos de pedir mais ao passado do que ao futuro a chave do enigma oferecido ao espírito pela estranheza do real, e que é o caso de completar um pelo outro estes dois extremos, a colocação primitiva das causas e a destinação das coisas. [...] Em outros termos, a ação do futuro, que ainda não existe, sobre o presente, não me parece nem mais nem menos concebível do que a ação do passado, que não existe mais.

Ora, não é o real “apenas a concentração e o relacionamento das diversas ordens de possíveis, sua luta fecunda e sua mútua mutilação?” (TARDE, 2007 [1901]: 173). O que se dá em *Bataille sur le grand fleuve*, são, portanto, batalhas fecundas que atravessam o momento filmado, o momento da montagem e os momentos em que os Songhay e nós nos encontramos com aquelas realidades criadas cinematograficamente. Eis uma

proximidade entre a filosofia de Gabriel Tarde, o pensamento dos Songhay envolvidos com a realização e apreciação de *Bataille* com a natureza da experiência cinematográfica e, arrisco dizer, com a natureza da experiência ritual, xamânica, tal qual os Maxakali parecem conceber quando fazem suas observações sobre a presença e o encontro com seres *outros* e, sobretudo, a agência de imagem e cantos. O relato de Rouch evidencia que o cinema, através da montagem, reúne mais explicitamente os futuros e passados contingentes, tal como Tarde sugere que ocorra no *real*, o que se sugere pelo descontentamento do líder *Sorko*. E, naturalmente, evidencia a potência do intangível sobre o mundo – vivido, criado, filmado –, a partir de uma música pós-sincronizada e de um hipopótamo submerso, que agiram e agem, ambos, para que a caçada tenha sido e continue sendo mal-sucedida.

Admite-se, no documentário etnográfico, que o conhecimento se dê através de percepções sensoriais diversas, de emoções e sensações, e talvez por isso a inserção de uma música em uma cena pudesse ser um desses “recursos”. E é justamente por essa força, essa capacidade de agência do som na construção da realidade através do documentário, que deveríamos dedicar alguma atenção a seu uso. Sobretudo porque uma música pós-sincronizada tem justamente o poder de transformar um filme documentário naquilo que é o seu oposto radical, obstruindo sua via transformadora em nome de uma superficialidade padronizada, aceitável, vendável: o espetáculo. No lugar de uma provocação sensível – ou um deslocamento, uma experiência potencialmente incômoda, um eventual transbordamento, uma possível inquietude provocada por uma imagem naturalmente silenciosa, de mutações que o cineasta pode permitir que simplesmente fluam através da sua etnografia –, a inserção de um conteúdo musical com intenção de simples adorno ou suplemento pode dissolver a alteridade que seu filme pretende mostrar em simples exotismo, drama, distração. E isso muitas vezes acontece pelo fato de que tradicionalmente consideramos a música – ou o som – como um elemento secundário, complementar à dimensão que a imagem visual tem em nossa sociedade.

Marilton Maxakali, assim que acabou de assistir à cena da caçada, em 2012, visivelmente incomodado, questionou “que barulho era aquele”. Estou certa de que este cineasta não se opõe ao uso pós-sincronizado de trilha sonora nos filmes.

Afinal, numa ocasião posterior, ele mesmo demonstrou interesse em utilizar tal recurso, ao saber da possibilidade de fazê-lo por meio do *FinalCut Pro*. Devo supor, assim, que o espanto diante da música naquele caso se devia ao fato de que uma caçada – ao menos quando filmada na “chave” documentária, compartilhada, participante que constitui o filme de Rouch – deva ser, de fato, silenciosa. Como na época supus, ingenuamente, que era o uso de qualquer som pós-sincronizado o que causaria estranhamento a um maxakali, perdi a oportunidade – que espero recuperar em breve – de levar a sério tal estranhamento e perguntar se Marilton compartilhava da noção de que era realmente o som que espantara o hipopótamo.

A Capivara olhou pra mim

Finalmente, no filme *Caçando Capivara*, realizado pelos Maxakali na aldeia Vila Nova em 2009, os caçadores – ou pescadores, lembrando que, como o hipopótamo, a capivara é um animal que se esconde na água e sob as ervas aquáticas – saem pelo território, adentrando no capim, na água e nas enormes propriedades privadas que os cercam, com seus cães e *yãmĩy* caçadores, em busca daquela que é uma das únicas espécies de caça remanescentes na região. Tais expedições, mais que uma simples busca por alimento, são justamente atividades realizadas com o auxílio dos *yãmĩy*, e também a partir de alianças que devem ser celebradas com eles na aldeia. Filmar a caçada é mais do que reconstruir um gesto de transposição de cercas e busca alimentar sobre uma área geográfica devastada, mas uma experiência relacional que coincide com a própria caçada.

Filme e expedição caçadora começam e terminam na aldeia, precisamente na *kuxex*, ou “casa dos cantos”, onde os *yãmĩy* se abrigam e de onde cantam, e cuja parte interna é interdita ao olhar feminino: as mulheres fornecem, por entre as palhas da casa, alimentos aos encantados-cantores auxiliares da caça, os *yãmĩy*-macaco. Durante quase todo o filme, um grupo de caçadores, dentre os quais dois deles se revezam filmando, procura em vão pelas capivaras. Eles encontram seus rastros, sentem sua presença, mas só a encontram ao final, quando então um deles mostra: “Olha a água turva passando”. Há nesse momento uma correria e os *yãmĩy*-caçadores aparecem. A câmera

desvia o olhar para que o encontro das lanças com o corpo do animal não seja visto, e então volta à capivara sobre o capim, já morta. Os homens, reunidos em seu entorno, explicam para a câmera:

“[...] Essa capivara aqui os homens não caçam sozinhos. Se caçam sozinhos não acham não. Se saem juntos com os espíritos, os espíritos acham e matam. [...] Os espíritos matam a capivara, entregam pros homens, e vão embora. A gente não sabe pra onde eles foram não.”

“Nós não vimos pra onde foram.”

“Não dá pra ver não.”

“Naquele dia os homens foram caçar capivara e não acharam. Os espíritos viram logo a capivara, mas os homens não viram, não.”

“Se os caçadores vierem sem os *Yãmĩyxop*, não vão achar nada.”

“Se não vierem junto com os espíritos, os caçadores não conseguem matar os bichos.”

[...]

“Não conseguem ver a capivara andando aqui.”

“Só os espíritos a viram correndo dentro d’água.”

Na cena final, já na aldeia, não vemos o interior da *kuxex*, mas sim as comidas preparadas pelas mulheres serem ordenadamente introduzidas por entre as palhas, acompanhadas cada uma pela pronúncia de um nome ou o verso de um canto, e em troca os pedaços da capivara morta emergirem um a um, também respectivamente acompanhados de um canto ou assovio. Por fim, uma mulher recebe as vísceras da caça. Vai descendo pela aldeia carregando-as, até parar em uma casa, pedir uma bacia e colocá-las lá. Enquanto olhamos para o interior do animal morto, escutamos o último canto inserido no filme.

A capivara olhou pra mim
e gritou yak yak
a capivara olhou pra mim
e gritou yak yak

yak yak
a capivara olhou pra mim
e gritou yak yak
a capivara olhou pra mim
e gritou yak yak

Expondo relações entre faculdades xamânicas, apreensões do invisível, a atividade de caça e a própria realização do filme, *Caçando Capivara* é ele mesmo um filme-xamânico-caçador, que dá a ver um pouco dessa invisibilidade. Durante todo o filme, quando se persegue a capivara na companhia de espíritos-caçadores que não podem ser testemunhados pelas lentes, os gestos e cantos Maxakali desvelam à câmera a densidade do olhar dos cineastas e dos caçadores, a intensidade dos encontros proporcionados na caça, nos cantos e no cinema. O que a câmera mostra é uma efervescência de eventos e agências sob um plano de aparente silêncio e quietude, uma grande potência guerreira-política-xamânica.

O corpo da capivara, *já sem vida*, só aparece no final do filme. A realização do gesto incansável da caça – a procura – e o fato dela estar quase sempre submersa, oculta entre o alto capim, deixando apenas rastros, não pressupõem sua *ausência*, pois ela está presente durante todo o tempo, como um fato futuro do qual as lanças, os cantos e os gestos estão grávidos. Do mesmo modo, o momento culminante do filme, a grande *captura*, em que os *yãmĩy-caçadores* finalmente tornam-se visíveis e lançam o animal, também não pode ser visto pelas mulheres. Cautelosa, a câmera não presencia o triunfo dos homens filmados e desvia seu olhar para o outro lado. No entanto, conhecidos por sua função cosmológica de *povo-cantor*, os Maxakali cantam seus cantos sagrados relacionados à capivara e aos *yãmĩy-caçadores* durante vários momentos do filme e então sabemos que aquilo tudo existiu: não como apenas imaginado, mas antes como real. Os cantos são agência, são presença, e é através deles que caça e caçadores se inscrevem no vídeo.

Durante nossas oficinas, Marilton Maxakali tentou filmar uma nova caça à capivara (nas palavras do próprio diretor). Não posso deixar de ver nessa proposta uma referência à caça à capivara tema do premiado *Caçando Capivara* (2009), mas vejo aí mais do que apenas um interesse por fazer *refilmagens*

competitivas. A impressão que tenho é de que aquele primeiro filme *não acabou*. Mas não como se o que se produzisse fosse apenas um filme infinito, partido em ininterruptos novos projetos. É talvez da natureza daquele gesto ritual, inscrito no primeiro filme, repetir-se diferindo continuamente, de modo que fazer novos filmes sobre um *yãmĩyxop*, sobre um rito de iniciação ou um encontro no mato, seja tão apropriado, tão natural e previsível quanto fazer novas caçadas, novos ritos, novos encontros. Os gestos desses filmes-rituais e filmes-caça não se esgotam ou se resolvem numa única experiência, mas são reconstituídos, lembrados, atualizados, celebrados, afetados pelo futuro.

Filmando-transportando entre mundos: sobre o cinema Maxakali

Como descreve a etnomusicóloga Rosângela de Tugny, “não existem esferas impermeáveis no mundo Maxakali. Seu universo é aberto: seu território – tal qual o concebem – aberto, suas casas são abertas, o *kuxex* é aberto e suas peles são abertas” (TUGNY, 2008). O único ser impenetrável é o monstro canibal *Ĩnmõxã*, ex-humano cuja pele endureceu após um processo inadequado de sepultamento, ou após a ingestão de carne crua, ou ainda uma quebra de resguardo. Ele sai em busca de seus parentes mais íntimos para devorá-los e é temido por todos, sendo motivo de êxodos e operações de defesa. A pele do *Ĩnmõxã* não permite trocas com o meio externo e sua fome de carne humana e suas mãos em forma de faca não permitem que estabeleça relações com os outros.¹³ A entidade responsável por domá-lo é o *Tatakox*, que fiscaliza o bom apodrecimento dos cadáveres, evitando que se transformem em *Ĩnmõxã*.

Esses *Tatakox* são os *yãmĩy*-lagarta e vivem dentro das taquaras. Seu aliado próximo seria a larva chamada *kutakut*, que guarda o oco, a passagem entre os gomos das taquaras. Sua principal função é organizar passagens, transformações. Quando as mulheres da aldeia sentem saudade das suas crianças que morreram pequenas, os *Tatakox* vão buscá-las, retirando-as da terra, para que as mães as vejam e chorem uma última vez, antes de mandarem-nas para o mundo dos *yãmĩyxop*. Mais tarde, no mesmo dia, os meninos vivos da aldeia são levados de suas mães pelos *Tatakox* para um período de aprendizado xamânico na *kuxex*, a “casa dos cantos” em que as mulheres não entram e tampouco são autorizadas a ver.

13. Os brancos somos considerados descendentes dos *Ĩnmõxã*, o que se explica pelo comportamento hostil e predatório daqueles com quem os Maxakali mantiveram contato até hoje, muito diverso da relação fluida que mantêm com os *yãmĩy* e com outros povos indígenas, de alianças, trocas de cantos, tecnologias e comida, ou mesmo de guerras.

O filme *Tatakox* (2007), de Isael Maxakali, da Aldeia Verde, foi uma de suas primeiras experiências como cineasta e constituiu uma tentativa bem sucedida (premiado e exibido em mostras e festivais) de mostrar o ritual na forma documentária. Ainda que preocupado em capturar o máximo de detalhes dos gestos, do envolvimento dos participantes do ritual, da sonoridade, da movimentação dos corpos e do andamento dos eventos e transformações características naquele contexto, Isael não hesita em afirmar seu gesto de reescrita das relações ali captadas a partir de seu ponto de vista, de construção de uma narrativa “precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio”, para citar o pensamento de Jean-Louis Comolli (2008: 174) sobre o gesto de fazer documentário.

Após a projeção do trabalho de Isael em Belo Horizonte e, principalmente, após a projeção da Aldeia Verde como sendo uma referência para a criatividade cinematográfica Maxakali, o cacique da aldeia Vila Nova, Guigui Maxakali, sentiu a necessidade de fazer seu próprio *Tatakox*, alegando que o da outra aldeia estava incompleto. Mas o que estaria faltando mostrar? A resposta é surpreendente: o momento preciso em que os “espíritos” – ou *koxuk*, “imagem”, conforme dito acima – das crianças mortas são retirados de dentro do buraco pelos *Tatakox* e que é a cena mais longa e a mais enfatizada do filme de Guigui, não foi filmado no primeiro *Tatakox*. E, segundo Guigui Maxakali, se tal cena não apareceu no filme de Isael, não foi por incluir-se dentre aquelas que não devem ser vistas por mulheres ou não iniciados. É uma cena que ninguém nunca havia visto, nem mulheres nem homens, e nem no cinema nem no que chamamos de *vida real*, talvez porque tal parte não seja sequer performada¹⁴ nos rituais. O Cacique, que também é o narrador e diretor do ritual no filme, nos explica que antigamente ninguém sabia como *Tatakox* pegava as crianças e que agora, com seu filme, todos iriam saber. Em *Tatakox Vila Nova* (2009), a câmera resguarda o interdito, o secreto no ritual, mas permite que se revele ao olhar de todos o momento e o lugar de onde os *Tatakox* retiram os corpos da terra. Assim como a câmera tem um poder de mostrar e esconder, os *yãmĩy-lagarta*, dando a ver aqueles que já partiram do mundo dos vivos e inserindo meninos no mundo espiritual, promove transportes entre visível e invisível.

14. Se no mito os *Tatakox* retiram as crianças mortas da terra, talvez isto se dê todas as vezes que eles aparecem com as crianças tiradas da terra para levarem às mães, ainda que os corpos visíveis dos Maxakali participantes do ritual não presenciem ou realizem eles mesmos tal momento. De qualquer modo, a retirada das crianças de suas covas é feita pelos *Tatakox* longe dos olhos das mulheres

A presença e a atuação dos *Tatakox* também põem em ressonância os corpos e os olhares que compartilham o ritual – e o filme – através dos sons de seus instrumentos. Nas aldeias, ao ouvirmos de longe os apitos agudos das taquaras finas tocadas pelos *Tatakox* pequenos e jovens e a vibração grave das mais grossas trazidas pelos maiores e mais velhos, podemos sentir o arrepio provocado pela singularidade timbrística desta orquestra e – por sabermos do que se tratam os sons que aos poucos saem do mato e adentram o pátio e as casas – pela sensação de angústia e ansiedade diante da perspectiva de que, em breve, todas as mulheres presentes irão chorar bastante de saudades das crianças mortas e das crianças que serão reclusas.

Assistindo aos filmes, também somos afetados pelos sons peculiares característicos dos *Tatakox*. Tanto o filme de Isael como o de Vila Nova, assim como outras filmagens realizadas pelos Maxakali, tendo sido filmados durante os rituais, são preenchidos do início ao fim por essa sonoridade. Assim, somos nós mesmos transportados àquela paisagem – ou, antes, a paisagem sonoro-xamânica criada pelas taquaras é trazida até nós. É deste modo que, em ressonância com os corpos, olhares e escutas afetados por *Tatakox*, passamos a partilhar daquela experiência de transporte e transformação também através dos filmes. Talvez não seja possível, enfim, descrever os *Tatakox* sem considerar o som como potente elemento xamânico, o que aliás se relaciona com toda uma ordem de saberes e técnicas que possibilitam as experiências dos *yãmĩyxop*.

Como já mencionado, as taquaras que os *Tatakox* usam para construir seus instrumentos possuem a larva *kutakut* que, além de ser considerada uma iguaria, também é um poderoso instrumento de passagem e transporte xamânico. Sua ingestão pode propiciar um estágio alterado que permite “abrir a memória” ao conhecimento xamânico, ao aprendizado dos cantos. Pode ser que a escolha insistente por esse tema – além dos dois filmes conhecidos, há inúmeras outras filmagens no acervo constituído pela UFMG – seja uma tentativa de trazer ao mundo ocidental, através do cinema, o ser capaz de induzir trocas, proporcionar passagens, controlar a voracidade e a impermeabilidade de *Ĩnmõxa* que os Maxakali tanto percebem nos brancos. O filme *Tatakox Vila Nova* é, sobretudo, uma experiência de criação, inauguração do cinema entre os Maxakali: num ritual em que

crianças mortas são tornadas visíveis, para então tornarem-se *koxuk*, imagem; e crianças vivas adentram no mundo da visão alterada xamânica, dá-se a ver um gesto nunca visto antes, e que é, ele mesmo, promoção de visibilidade. Eis um cinema que intensifica o transporte entre mundos, a transformação dos corpos e a experimentação de olhares.

Considerações Finais

No caso dos filmes Maxakali, para quem mobilizar olhares parece ter essencialmente uma potência xamânica, se dizemos que a câmera caça, ela caça porque seu olhar entra em ressonância com os olhares em jogo e não apenas porque busca uma imagem que quer aprisionar num quadro. As imagens, afinal, *são o outro*, são a sombra-alma de ancestrais, animais que são também versões de humanos invertidos, transformados, deslocados, encantados, com os quais um encontro descuidado traz o risco da morte do próprio ponto de vista, o risco de tornar-se *outro* por completo, perdendo os olhos humanos e assumindo olhos de bicho. Quando a capivara “olha pra mim”, serei eu, de alguma forma, jaguar? Tomando a liberdade tentadora do deslocamento: quando Rouch, da canoa, filma o grande e temido hipopótamo barbudo no meio do rio, dizendo que ele vê os homens se aproximando e mergulha, no que nos transformamos? O que veem os peixes na rede, o que veem os urubus em *Arraial do Cabo*? Saberemos a potência de um olhar animal que nos encontra?

Considerando que as descrições trazidas pelos Maxakali e outros tantos povos indígenas nos dizem não apenas sobre como eles apreendem o mundo, mas sobre o mundo – na mesma medida em que o que tomamos como uma ciência ocidental e moderna nos diz tanto sobre nossos pensamentos quanto sobre os objetos de nossas análises (LATOURET, 1994) –, talvez estejam aí algumas chaves para ver os filmes de pesca no Níger, em Aran e em Arraial do Cabo, aqui descritos. Através da câmera, mas também a partir da montagem e das narrativas que se constroem em torno de um *outro* submerso que é buscado, assim como ocorre por meio das técnicas de pesca, esse outro passa a existir em seus rastros mínimos, fluidos, e ao mesmo tempo reluzentes. É esse o encontro possível em uma pescaria, e talvez seja o encontro possível num filme-pesca. A captura do corpo põe fim ao filme, ou suspende essa relação de afetação mútua. Os peixes na rede diante dos olhos

de todos são a asfixia dos próprios homens, e não há tubarões no momento após a expedição bem sucedida. O hipopótamo barbudo, que foge sem mais se esconder, também põe fim ao cine-pesca dos *Sorko*, ao ser alertado pela equivocada inserção sonora que, desejosa de complementar o momento apreensivo da caça, talvez tenha acabado por expor mais do que devia. Nesse sentido, não-ver entra no jogo da filmagem com a mesma potência do ver, ambos recursos precisos que permitem ao filmador e ao caçador alcançar esse *outro* sem transpor o limite que os diferencia.

Ainda que tenha sido possível ensaiar aproximações entre os filmes aqui apresentados, não há o intuito – e nem mesmo a possibilidade – de simplesmente reuni-los como exemplos de um “cine-pesca” como tipificação delimitada. Este é um exercício de reflexão e de partilha de associações livres, emanadas no contexto da realização de oficinas e da produção audiovisual entre os Maxakali. Na realidade, o filme que, para mim, inaugurou este caminho foi justamente o que finaliza a exposição: *Tatakox*. Um filme-ritual que nos transporta a uma experiência relacional que sustenta, evidencia, celebra a presença no invisível. Sob essa lente, podemos ver tanto a atividade de pesca quanto a do cinema não mais como uma busca por um objeto que se pretende capturar, mas como a possibilidade de uma relação, na qual o invisível passa a inscrever um outro. Não devemos supor, a partir de filmes como *Man of Aran*, *Arraial do Cabo* e *Bataille...*, realizados em épocas e contextos tão distintos, que todos os grupos humanos consideram, como os ameríndios, as caçadas e pescarias como expedições de guerra ou campo de ação xamânica, e muito menos que os animais também sejam, ali, dotados de humanidade. Em um caso, homens resistem a um mundo que os oprime e os alimenta, sendo o mar sua ameaça e seu mestre. Em outro, pescadores fogem do progresso, sufocados como peixes na rede. No terceiro, os gênios da água aparecem incorporados nos rituais de adivinhação, antes que a caçada se inicie. As relações não são as mesmas. Mas em todos eles, a câmera encontra o olhar do animal, olhar que não se deixa capturar passivamente, que nos afeta. Em todos eles, gestos se confundem: a filmagem, a pesca, a caçada, a montagem.

Seria interessante um esforço para analisar mais detidamente as escolhas fílmicas e etnográficas em cada caso. As narrativas variam, desde os comentários de Rouch em contraponto com imagens igualmente explicativas, até os longos e silenciosos

planos em busca da capivara. A montagem do tubarão feito de muitos e aquela que contrapõe usina e rede de pesca são estratégias distintas cinematográfica e etnograficamente. Os usos dos sons, se forem mais detalhados, revelam-nos possibilidades de construção e modalidades de escuta bastante variadas. As comparações, enfim, seriam inesgotáveis. Mas o que se propõe aqui, por hora, são fluxos ainda instáveis de relações entre filmes, entre rituais, entre pescarias e caçadas, entre povos distantes, que nos permitam perceber o *olhar* e a *escuta* como encontros, como proposição da diferença, negociação e constituição de si, do outro e do mundo. Eis uma escrita à deriva de experiências que recompõem sujeitos, perspectivas, aproximam humano e animal, visível e invisível. Seja a caça ou a pesca uma atividade objetiva que busca uma captura, seja um exercício xamânico de negociação, temos aqui um ponto em comum: um bom caçador ou pescador – e talvez um cineasta – deve ampliar a visão para “ver menos”, experimentar “ver escutando”, perceber presença contida em um sinal mínimo e discreto, a vibração de uma onda, um ruído, um reflexo. Talvez não consiga ver os *Yãmĩy*, ou os reluzentes *xapiri* yanomami, talvez num desequilíbrio deixe escapar o animal – a desejada caça, mas quem sabe um ancestral, um humano reverso. Mas sabe que, tal como querem os Maxakali com seus filmes-rituais, filmes-caça, filmes-pesca, o exercício será retomado ainda muitas vezes, ao menos enquanto estes corpos resistirem ao progresso e ao espetáculo e não desaparecerem do mundo.

REFERÊNCIAS

- BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*. *Galáxia*, n. 31, São Paulo, 2016 [no prelo].
- CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: COMOLLI, J.-L. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 32-49.

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008 [1988].
- ESTRELA DA COSTA, Ana Carolina. *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *La chute du ciel: paroles d'un Chaman Yanomami*. Paris: Terre Humaine, Plon, 2010.
- LATOURE, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-47, out. 1996.
- MAIA, Paulo. O Animal e a Câmera. In: *Forumdoc.bh.2011*. Catálogo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011. p. 85-96.
- ROCHA, Glauber. Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do Hospício Carioca. In: *Contracampo: revista de cinema*, n. 27, s.d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/perseguiçaoeassassinato.htm>>. Acesso em: 04 ago. 2015.
- ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: FRANCE, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: La Haye; New York: Mouton Éditeur, 1979 [1973].
- RUBY, Jay. The aggie must come first: Robert Flaherty's place in ethnographic film history. In: *Picturing culture: explorations of Film and Anthropology*. Chicago and London: University of Chicago Press. 2000. p. 67-93.
- SAUTCHUK, Carlos M. Cine-weapon. The poiesis of filming and fishing. *Vibrant*, v. 9, n. 2, p. 406-430, jun-dez. 2012. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/downloads/v9n2_sautchuk.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2015.
- TARDE, Gabriel. A ação dos fatos futuros. In: *Monadologia e Sociologia e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1901].

TUGNY, Rosângela Pereira de. Um fio para o Ìmõxã: em torno de uma estética Maxakali. *Nada*, n. 11, Lisboa, maio 2008.

VIDIGAL, Leonardo. Algumas considerações sobre a música nos filmes de Jean Rouch. *Devires - Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 46-61, jul-dez. 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996.

_____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, São Paulo, n.14/15, p. 319-338, 2006.

FILMOGRAFIA

AU PAYS des mages noirs. Direção e Fotografia: Jean Rouch. 1947 (13 min).

ARRAIAL do Cabo. Direção: Mauro Carneiro e Paulo Saraceni. Fotografia: Mauro Carneiro. Som: Mauro Carneiro e Paulo Saraceni. Montagem: Mauro Carneiro e Paulo Saraceni. 1959 (17 min).

BATAILLE sur le grand fleuve. Direção e Fotografia: Jean Rouch. 1951 (33 min).

CAÇANDO Capivara (Kuxakuk Xak). Direção: Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali. 2009 (57 min.).

MAN of Aran. Direção: Robert Flaherty. Trilha Sonora: John Greenwood. Gainsborough, Gaumont-British. 1934 (76 min).

TATAKOX Direção: Isael Maxakali. Câmera: Isael Maxakali. Montagem: Renata Otto, Douglas Campelo. 2007 (23 min).

TATAKOX Vila Nova. Direção: Comunidade Maxakali Vila Nova do Pradinho. Fotografia: João Duro Maxakali. Montagem: João Duro Maxakali. Som: João Duro Maxakali. Produção: Comunidade Maxakali Vila Nova do Pradinho. 2009 (50 min).

Data do recebimento:
06 de abril de 2015

Data da aceitação:
09 de junho de 2015