

De V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

De V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

ORGANIZAÇÃO DOSSIÊ O CINEMA E O ANIMAL

André Brasil
Luís Fernando Moura
Maria Ines Dieuzeide

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Brandão (UNISUL)
Amaranta César (UFRB)
Ana Luíza Carvalho (UFRGS)
Andréa França (PUC-Rio)
Ângela Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Beatriz Furtado (UFC)
Cezar Migliorin (UFF)
Consuelo Lins (UFRJ)
Cornélia Eckert (UFRGS)
Cristina Melo Teixeira (UFPE)
Denilson Lopes (UFRJ)
Eduardo de Jesus (PUC-MG)
Eduardo Morettin (USP)
Eduardo Vargas (UFMG)
Erick Felinto (UERJ)
Erly Vieira Júnior (UFES)
Fernando Resende (UFF)
Henri Gervaiseau (USP)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)
João Luiz Vieira (UFF)
José Benjamin Picado (UFBA)
Leandro Saraiva (UFSCAR)
Márcio Serelle (PUC/MG)
Marcius Freire (Unicamp)
Mariana Baltar (UFF)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Maurício Vasconcelos (USP)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Franca (UFMG)
Paulo Maia (UFMG)
Phillipe Dubois (Paris III)
Phillipe Lourdou (Paris X)
Ramayana Lira (UNISUL)
Réda Bensmaïa (Brown University)
Regina Helena da Silva (UFMG)
Renato Athias (UFPE)
Ronaldo Noronha (UFMG)

Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)
Stella Senra
Susana Dobal (UnB)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)
Sylvia Novaes (USP)

EDITORES

Anna Karina Bartolomeu
André Brasil
Cláudia Mesquita
César Guimarães
Carlos M. Camargos Mendonça
Mateus Araújo
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Thiago Rodrigues Lima

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Glaura Cardoso Vale
Julia Fagioli
Maria Ines Dieuzeide
Thiago Rodrigues Lima

IMAGENS

Mothlight (Stan Brakhage, 1963) (págs. 4-5)
Five dedicated to Ozu (Abbas Kiarostami, 2003) (pág. 16)
The cat of the worm's green realm (Stan Brakhage, 1997) (pág. 50)
Aboio (Marília Rocha, 2005) (pág. 74)
O dia em que a lua menstruou (Coletivo Kuikuro de Cinema, 2004) (pág. 98)
Caçando capivara (Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali, 2009) (pág. 122)
Tatakox, Aldeia Vila Nova (Indígenas da Aldeia Vila Nova do Pradinho, 2009) (pág. 154)
Índia: Matri Bhumi (Roberto Rossellini, 1959) (págs. 180 e 194)
Adeus à linguagem (Jean-Luc Godard, 2015) (pág. 210)
Mount Sarmiento 6800 (Conrad Martens, Sketchbook III, 1833-1834) (p. 232)

APOIO

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.11 n.2 (2014) –

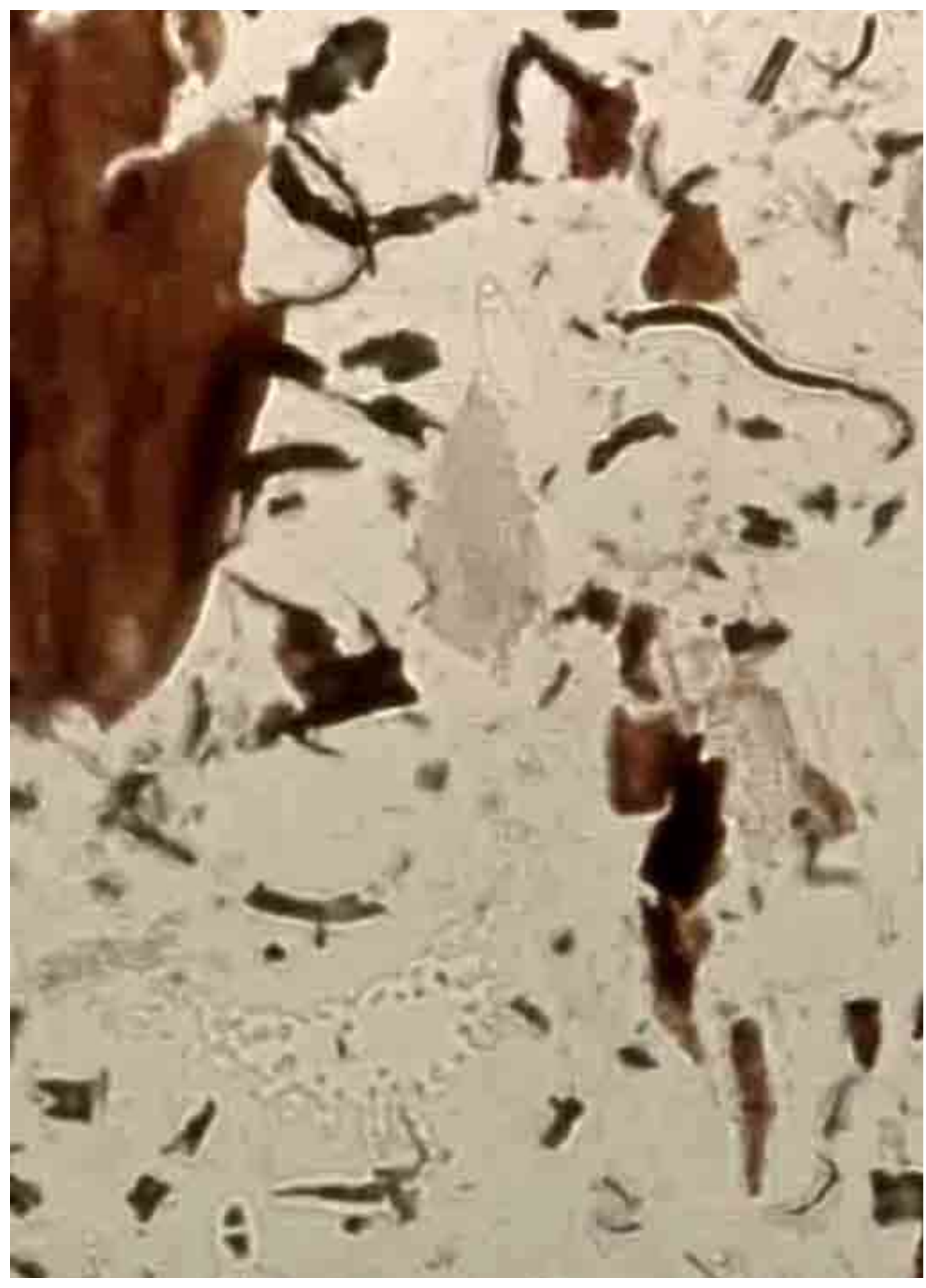
Semestral

ISSN: 1679-8503 (impressa) / 2179-6483 (eletrônica)

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5. Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Sumário

- 6 Apresentação
André Brasil e Luís Fernando Moura
- Dossiê O cinema e o animal**
- 16 O bestiário metafísico de Kiarostami
Rita Toledo e Maurício Lissovsky
- 50 A perspectiva animal de Brakhage
Hermano Arraes Callou
- 74 *Ê gado manso! Ê saudade!* Uma travessia com o filme Aboio
Cristiane da Silveira Lima
- 98 Os *Itseke* e o fora-de-campo no cinema Kuikuro
Bernard Belisário
- 122 Pescando Imagens: presença e visibilidade nos domínios da pesca e do cinema
Ana Carolina Estrela da Costa
- 154 Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ũn
Rosangela Tugny
- 180 Fotograma comentado - Um fotograma de *Índia: Matri Bhumi*, Roberto Rossellini, 1959
Nicole Brenez
- 194 Por uma *fanerologia* das imagens: Adolf Portmann e as formas animais
Eduardo Jorge de Oliveira
- 210 As aparências não-endereçadas: usos de Portmann (Dúvidas sobre o espectador)
Bertrand Prévost
- Fora-de-campo**
- 230 Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em *Jauja*
Angela Prysthon
- 256 Normas de publicação







Apresentação

Na base da separação entre cultura e natureza – grau zero da constituição Moderna – está nosso crescente e vigilante distanciamento em relação aos bichos. O humano, sabemos bem, define-se senão negativamente frente a sua origem, cabendo ao animal um duplo papel: de um lado, ele permanece o que deixamos de ser; será então objeto do que nos tornamos. De outro lado, o dito animal guarda uma espécie de memória da origem. Devolve-nos um olhar absolutamente outro, “olhar sem fundo”, e nos “dá a ver o limite abissal do humano”, segundo a bela formulação de Jacques Derrida. Se, por um lado, a *biopolítica* – ou *zoopolítica*, para Fabián Ludueña Romandini – constitui-se justamente pela domesticação da animalidade do homem, por outro, o animal será não apenas objeto de nossa humanidade, mas também – assumindo o lugar de sujeito que nos olha e nos interroga – aquele que, silenciosamente, lança uma suspeita: a do limite e do fracasso de nosso projeto.

Os animais sempre foram alvo de nossa mirada, a de quem observa os peixes através do vidro de um aquário: para John Berger, “O que sabemos sobre os animais é um índice de nosso poder, e assim é um índice que nos separa deles”. Se por um lado o cinema herda algo dessa mirada – como a que endereçamos aos aquários, aos zoológicos e aos espetáculos circenses –, de outro ele permite inscrever traços desse incontrolável e imponderável corpo que ataca, debate-se, esquiva-se, ou que simplesmente nos devolve o olhar. O que há nesse olhar? Ele é de fato “devolvido”? Que sujeito é esse que olha? Estas são questões cujas respostas desconhecemos.

No encontro entre o cinema e os bichos – tema do presente dossiê – há um inquietante e produtivo desconcerto, que se explicitaria pela questão: como filmar esse outro radical cuja aparência não se endereça à câmera; cuja aparência, no limite, não se destina a um espectador? Como apanhar em um filme estes corpos, estes olhares, estas peles e estes ornamentos, que, nas palavras de Bertrand Prévost, em sua leitura do zoólogo Adolf Portmann, constituem aparições antes daquele que vê? Ao mesmo tempo em que organiza e submete as aparências animais – aparências não-endereçadas – a uma visada moderna, o cinema é capaz, quem sabe, de conferir a elas uma nova visibilidade. Trata-

1. O dossiê situa-se no âmbito dos “*animal studies*”, domínio emergente de pesquisa que, diante da existência dos bichos, associa a filosofia, as ciências humanas, as ciências naturais, a antropologia e as teorias da arte para enfrentar problemas éticos, políticos e estéticos e reconfigurar a produtividade epistemológica e sensível do pensamento e da ação humana. À parte as formulações amplamente referenciadas, cujos alicerces contemporâneos eminentes estão em Jacques Derrida, John Berger, Giorgio Agamben e Donna Haraway, entre outros, encontram-se publicações transdisciplinares de referência, sejam livros (INGOLD, Tim (Org.). *What is an animal?* 1988) ou periódicos como a revista chilena *Paralaje* (n. 9, 2013) e a britânica *Angelaki* (v. 18, n. 1, 2013). No campo do cinema, a questão tem notável incursão historiográfica no livro *Animals in film*, de Jonathan Burt (2002), mas também dedicadas contribuições de Raymond Bellour (*Le corps du cinema – Hypnoses, émotions, animalités*, 2009) e Akira Lippit (*Electric animal – Toward a rhetoric of wildlife.*, 2000), bem como de recentes dossiês publicados em revistas como a escocesa *Screen* (v. 56, n. 1, 2015) e a chilena *La Fuga* (2015). No Brasil, temos a fundamental publicação organizada por Maria Esther Maciel, dedicada à chamada zoopoética (*Pensar/escrever o animal – Ensaios de zoopoética e biopolítica*, 2011). Nos últimos anos, fomos também provocados por mostras dedicadas ao encontro entre bichos e filmes, como a acurada *O Animal e a Câmera*, realizada pelo forumdoc.bh (2011), em Belo Horizonte.

se paradoxalmente de fazer aparecer cinematograficamente, portanto no interior do espetáculo, aqueles cujos modos de aparição são alheios ao espetáculo: jogo de mútuas afetações no qual se alteram tanto os bichos, em seu aparecer, quanto o próprio cinema, em sua visada.

Para este dossiê,¹ definimos um recorte modesto, que guarda contudo certa singularidade. Trata-se, antes de tudo, de acirrar questões próprias ao cinema – especialmente o cinema documentário e o cinema experimental – de modo a se ampliar, para além do humano, os limites de sua política: como filmar, como tornar recíprocas as relações entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados; como abrir o filme à perspectiva do outro? Estas são perguntas que ganham outro escopo (e, quem sabe, mudam de natureza) na medida em que se expande o cosmos com o qual se compõe a cena cinematográfica; na medida em que – variando do humano ao animal – o cosmos deixa de ser unívoco para abrigar mundos díspares e incomensuráveis entre si; agências inauditas, traduções permanentemente por se fazer.

Na maior parte dos filmes aqui abordados, abala-se a perspectiva humana emprestada à máquina do cinema, de modo que ela incorpore posições e perspectivas animais. Em *Five* (2004), de Abbas Kiarostami, Mauricio Lissovsky e Rita Toledo descobrem um bestiário metafísico, no qual cães, patos, sapos e pombos abrigam-se no limiar – o estirâncio – aqui “onde o objeto readquire sua disponibilidade original” (Alan Corbin). Vemos então, no filme de Kiarostami, as súbitas ou sutis passagens, assim como as distâncias intransponíveis entre humanidade e animalidade. Ao mesmo tempo em que nos voltam as costas, alheios aos desígnios do humano, mergulhados em sua condição animal como “água na água”, os bichos adentram o quadro cinematográfico, integram uma *mise-en-scène*: à ontologia metafísica (da ordem do ser) o filme acrescentaria, portanto, uma topologia cinematográfica (da ordem do estar), que caberá aos autores descrever.

Hermano Callou retornará ao cinema de Stan Brakhage para também apreendê-lo sob a forma de um breve bestiário. Nesse caso, contudo, não se trata simplesmente de filmar os animais, mas de atribuir às imagens pontos de vista não humanos. Para tanto, em Brakhage, é a própria concepção de *visão* que deverá ser colocada em questão. Reivindica-se uma visão imaginativa e

criadora (vizinha às imagens hipnagógicas, ao sonho e ao delírio), que, ao se distanciar do individualismo romântico, ganha uma definição fortemente imanente, somática, em que “as distinções outrora incomensuráveis entre ‘o mundo fenomenal’, ‘o aparato óptico’ e ‘o trabalho do cérebro’ são integradas em um único *continuum*”. Em filmes como *Moonlight* (1963) – que pretende imaginar o mundo habitado por uma mariposa – e *The Cat of Worm’s Green Realm* (1997) – em que num jardim se figura a perspectiva dos seres minúsculos que o povoam – a visão torna-se múltipla, constituída de afetos e perceptos pré-individuais. Imaginar nos filmes a perspectiva animal participa assim do amplo projeto do cineasta que consiste em “salvar todas as dimensões da experiência visual” e de “aventurar-se na variação perpétua da visão”, evitando sacrificar as singularidades – os modos como a visão se manifesta em cada corpo vivo – a uma escala de representação estritamente humana.

A dimensão sonora – precisamente, a escuta – será agora o *locus* de investigação da passagem do filme ao cosmos. Cristiane Lima dedica-se a *Aboio* (2005), de Marlíia Rocha, para mostrar como a tessitura sonora do filme – constituída de sons diretos e sintetizados, falas e cantos – nos permite acessar um cosmos no qual, pela escuta, o humano, o animal e a paisagem fazem vizinhança. O filme volta-se à experiência dos vaqueiros, em específico à sua relação com os animais por meio do aboio, em uma incursão mais sensorial do que descritivo-naturalista. Algo que, para a autora, resume-se pela figura do “roçar”: um som a deslizar ou friccionar o outro; um corpo a tocar outro corpo ou uma paisagem. Uma visão, portanto, alterada pelo tato, pelo olfato e pela escuta.

Em seu artigo, Bernard Belisário atenta para os modos de convocação do *fora-de-campo* em três filmes da cinematografia Kuikuro, todos eles interessados em abordar a presença dos *itseke*, seres monstruosos, bichos-espírito que costumam estabelecer relações perigosas com o grupo indígena. Se ali se tratava de roçar corpos, sons e imagens, aqui, mais especificamente no filme *Hipermulheres* (2011), trata-se afinal de um sistema de *ressonâncias* entre o visível e o invisível: “a modulação dos corpos (e da câmera) em cena é o traço visível e audível do campo de intensidades e afecções em jogo no ritual. O que era invisível e inescrutável aos seres humanos ordinários é dado a ver e ouvir

nessas performances”. Ainda que não estejamos literalmente a ver as almas, os mortos e os bichos-espírito, as imagens formam uma espécie de dobragem que permite, nas palavras do autor, que o ponto de vista (e de escuta) dos homens e dos *itseke* ganhem convergência no centro cerimonial da aldeia.

É também um sistema de ressonâncias que acabamos por perceber nas relações entre homens, bichos e espíritos, mediadas pelas atividades de caça e pesca e, então, pelos filmes. Em seu artigo *Pescando imagens*, Ana Carolina Estrela elabora um breve mapeamento dos filmes de pesca para dedicar-se finalmente a *Caçando capivara* (2009), feito por realizadores *tikmũ’ũn* (maxakali) da aldeia Vila Nova. Na hipótese da autora, este é um filme xamânico-caçador, que, ao acompanhar a busca pela capivara em meio à paisagem desertificada pelo capim, articula a atividade da caça e a relação com os espíritos (*yãmĩy*)-caçadores à sua própria realização. O que o filme nos oferece são intensidades visíveis – os corpos dos caçadores, com suas lanças de vergalhão, e dos cães emaranhados ao matagal – e invisíveis – a própria capivara, rara; os espíritos. Essa relação intensiva com os acontecimentos e com os seres, característica do cinema maxakali, é percebida na imagem, mas também nos cantos, que permitem acessar – sob o modo da experiência sensível – perspectivas animais.

Na continuidade desta discussão, Rosangela de Tugny, que há muito tem militado e trabalhado com os *Tikmu’un* em atividades de tradução, oferece-nos uma sofisticada visada acerca da relação cosmopolítica dos Maxakali com os povos-espírito, marcada por processos de adoção interespecífica: homens e mulheres se esmeram em cuidar de seus *yãmĩyxop*, que visitam a aldeia com seus cantos e conhecimentos. Mais uma vez, a relação entre corpos visíveis e invisíveis passa por uma dimensão fortemente sonora, musical: “Os *yãmĩyxop* precisam dos *Tikmu’un* para cantarem seus cantos, os homens precisam dos *yãmĩyxop* por perto para cantarem com eles: não *sobre eles*, e nem *se comunicando com eles*, mas em reverberação, ou em *interafetação*”. Em reverberação com outros povos animais e espíritos, formam um corpo cosmopolítico que não é uno, mas múltiplo; corpo feito de muitos.

Ainda que lidem com tão diverso repertório, o que esses filmes e textos nos mostram afinal são modos de conhecer e nos relacionar com os seres da “natureza”: ciências naturais, portanto, em tudo diferentes das nossas, acostumadas a objetivar

(objetificar) e portanto dessubjetivar aqueles que estuda. A crítica de Adolf Portmann, retomada nos dois textos finais – de Eduardo Jorge e de Bertrand Prévost – poderia então encontrar eco aqui. Reivindica-se, afinal, uma concepção de imagem que, para além das categorias da história da arte e da ciência, será tomada como aparência autônoma anterior à própria percepção: expressão não submetida à representação, anterior ao espetáculo. Trabalho, portanto, de criação de aparências – peles – que, antes de tudo, constituem a presença e a duração de um corpo no mundo.

No reencontro de Bergson, relido por Deleuze (este que, por sua vez, se mostrava leitor atento da Antropologia), lança-se a noção de um *plano de luz em si*, princípio transcendental – mas não transcendente – que é menos condição para o aparecer dos fenômenos do que sua consistência mesma: “luz *de* aparência e não luz *na* qual as aparências acontecem”. Não-endereçadas, as aparências – os ornamentos – animais sugerem assim uma cosmética: imagens que, em sua duração, se expandem e se ligam a outras imagens para constituir o cosmos.

Mencionemos ainda o Fotograma Comentado que nos foi presenteado por Nicole Brenez: a presença dos animais em cena – os elefantes amorosos, o macaco desnaturalizado, a tigresa fraternal –, aliada ao gesto documentário bastante peculiar de Roberto Rossellini, faz com que o trabalho de classificação definidor de certa epistemologia venha arruinar-se por aquilo que a autora denomina *formas do desordenamento*. O que poderia parecer uma mera enumeração de eventos, situações e seres, em *Índia: Matri Bhumi* (1957-1959), de Rossellini, vai-se submetendo a pequenas perturbações, sutis intrusões. Faz-se, assim, com que o documentário escape às lógicas taxonômicas, recorrendo-se para tal a uma “montagem stratigráfica”, lateral, ou ainda, “montagem interior”, que almeja compreender as coisas por dentro. Fazê-lo, neste caso, exige não apaziguar a coabitação de coisas e corpos em uma apreensão unívoca, mas antes manter, na montagem, sua contradição (as aporias).

Digamos, por fim, que até mesmo o texto destinado à seção *Fora-de-campo* (aquela que traz artigos à parte do dossiê) sugere interseções pontuais com a temática em questão: Ângela Prysthon dedica-se a *Jauja* (2014), filme recente de Lisandro Alonso, para caracterizar sua relação com certa fabulação cartográfica e topológica proveniente da pintura, da literatura

e dos *westerns* – será aqui, como sugere, o cachorro quem conduzirá o protagonista pela paisagem heterotópica, polifônica, da Patagônia. A autora mostra como em *Jauja* se estabelecem continuidades, mas também produtivas diferenças com os filmes anteriores do realizador, elucidando um caráter fabular que, no filme, instaura fortes imbricações entre paisagem, imaginação e uma vocação artificial do cinema.

PS. Adeus à linguagem, diria Jean-Luc Godard, cujo cão de estimação, farejando aquilo que as palavras e as imagens talvez ainda não alcançassem, adentra o 3D com seu focinho inquieto.

André Brasil e Luís Fernando Moura

O CINEMA E



O bestiário metafísico de Kiarostami

RITA TOLEDO

Mestre em Comunicação pela UFRJ

MAURICIO LISSOVSKY

Doutor em Comunicação, professor da ECO/UFRJ

Resumo: Em *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami, tudo (e quase nada) acontece à beira-mar, em um espaço povoado de cachorros, sapos, pombos e patos. Que papel cumprem os animais nesse cinema? Argumentamos nesse ensaio que o bestiário de Kiarostami está a serviço de uma *mise-en-scène* metafísica da animalidade, onde a dimensão ontológica da alteridade animal articula-se a uma topologia cinematográfica, oculta no aparente esvaziamento da instância narrativa do filme.

Palavras-chave: Animalidade. Espaço fílmico. Dualismo. Kiarostami.

Abstract: In *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Iran, 2004), by Abbas Kiarostami, everything (and almost nothing) happens at the seashore, a space inhabited by dogs, frogs, pigeons and ducks. Which role do the animals play in this movie? We argue in this essay that Kiarostami's bestiary aims to offer us a metaphysics of animality where the ontological dimension of animal otherness is articulated to a topological conception of the film.

Keywords: Animality. Filmic space. Dualism. Kiarostami.

Résumé: En *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Iran, 2004), d'Abbas Kiarostami, tout (et presque rien) arrive au bord de la mer, un espace habité par les chiens, les grenouilles, les pigeons et canards. Quel rôle jouent les animaux dans ce film? Nous soutenons dans cet essai que le bestiaire de Kiarostami vise à nous offrir une métaphysique de l'animalité où la dimension ontologique de l'altérité animal est articulée à la conception topologique du film.

Mots-clés: Animalité. Espace fílmique. Dualisme. Kiarostami.

Todo animal está no mundo como água na água.

Georges Bataille

Introdução

O filme *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami, é feito de apenas cinco longos planos que compõem um longa metragem de 74 minutos. São planos quase fixos, praticamente sem movimentação de câmera, a luz é provavelmente natural e tudo acontece no espaço à beira-mar, o estirâncio. Lugar de encontro do mar com a areia, do céu com a terra, o estirâncio é difícil de definir, espécie de entre mundos. Kiarostami faz ali sua colheita de destroços, de farrapos, de restos de outros tempos e de outras histórias. Como o “trapeiro” de Walter Benjamin que coleta resíduos descartados, sabe que a partir de sua inutilidade abre-se novamente todo o possível (BENJAMIN, 1989: 15-18).

Alain Corbin, em *Território do vazio*, define o estirâncio como esse território “onde a propriedade é abolida, onde o objeto readquire sua disponibilidade original”, lugar de uma “legítima colheita”. Cita o depoimento de um camponês em que se confundem fecundidade e gratuidade: “O mar, diz o camponês [...] é como uma vaca que pare para nós; o que ele deposita na beira da praia nos pertence” (CORBIN, 1989: 241). Em outra oportunidade procuramos mostrar como a zona neutra do estirâncio colocava em questão a origem das narrativas audiovisuais (TOLEDO, 2013). Aqui nossa atenção se volta para estes seres do estirâncio que o cineasta nos exhibe. Não há vacas em *Five*, mas há cachorros, sapos, pombos e patos. Há todo um bestiário cujo desdobramento acompanhamos e cujo sentido quase nos escapa. Que papel exatamente cumprem os animais nesse cinema? Tal como nos bestiários medievais, os bichos colhidos por Kiarostami à beira-mar tem um lugar incerto e ambíguo: à primeira vista parecem nos oferecer pouca coisa além da sua animalidade, mas logo percebemos que há muito mais coisas em jogo que o simples inventário zoológico.

Embora reconheça-se hoje que “o animal nomeia um problema conceitual na filosofia ocidental”, para muitos autores ele é “definido negativamente em relação ao humano”, conotando

apenas “o que o humano *não é*” (MORTON, 2013: 105). Mas, como Lévi-Strauss (1962) já havia sublinhado, os animais não ocupam todos o mesmo lugar em nosso imaginário. Em *O pensamento selvagem*, referindo-se aos nomes dos animais, observa que eles provêm de séries distintas (metafóricas ou metonímicas) conforme, entre outras variáveis, participem mais ou menos das sociedades humanas. Assim, por exemplo, cachorros e cavalos de corridas recebem nomes retirados de séries metafóricas, enquanto a nomeação das espécies de aves e das vacas leiteiras costuma provir de séries metonímicas (LÉVI-STRAUSS, 1962: 246-249). De modo geral, o cinema respeita essas séries. Um cão irá se chamar Beethoven ou Super-cão (humanos metafóricos), enquanto os anões da Branca de Neve, Zangado ou Atchim (inumanos metonímicos, como os bois de tração).

No bestiário de Sergei Eisenstein, em *A greve* (URSS, 1924), o caráter metafórico dos animais predomina. Entre os agentes secretos convocados para espionar os planos do movimento operário (e, eventualmente, atuar como “provocadores”) estão o “Macaco”, o “Buldogue”, o “Raposa” e o “Coruja”. Mas, pontuando a trama, também ocorrem ursos, patos, gatos, gansos, pássaros, pombos, os temíveis cavalos da polícia e, finalmente, os bois, abatidos no matadouro enquanto os operários e suas famílias são massacrados pela repressão czarista. Exatos 80 anos depois, os animais de Kiarostami já não participam do jogo mimético que Eisenstein propõe em *A greve* – e que retoma, menos profusamente, em filmes posteriores, como na famosa sequência do pavão-Kerenski, em *Outubro* (URSS, 1927). Não se trata mais de assimilar e contrapor humanos e animais por meio da montagem, mas antes de colocá-los em relação nas suas *distâncias*.

Não é nosso objetivo aqui aprofundarmos a comparação entre esses dois bestiários. Talvez seja suficiente dizer, acompanhando Marc Augé (2014), que no transcurso de tempo que separa esses filmes “a luta de classes aconteceu, e a classe operária perdeu” (AUGÉ, 2014: 47). A fisionomia deixou de ser uma chave para a natureza humana, e do caráter restou apenas a caricatura. Os animais de Kiarostami já não estão disponíveis para a permutação dos planos. Libertos do sentido que lhes imprime a montagem, eles nos interrogam desde sua mais íntima e estranha animalidade. Nesse sentido, enquanto os animais

de Eisenstein estão a serviço da recordação (o imperativo aos proletários, tal como exposto na última cartela de *A Greve*, não é que se “unam”, mas que “não esqueçam”), os animais de *Five* nascem no imemorial. Não se trata mais de uma psicologia, mas de uma metafísica da animalidade – uma metafísica propriamente cinematográfica.

Em ensaio sobre *Vidas Secas* (Brasil, 1963), de Nelson Pereira dos Santos, Rachel Price (2012) destaca três aspectos por meio dos quais o filme – e ainda mais precisamente, o curta-metragem a respeito dele *Como se morre no cinema* (Brasil, 2002), de Luelane Loiola Corrêa – coloca em questão a animalidade: a subjetividade, a linguagem e a morte (PRICE, 2012: 147). De fato, a tradição filosófica ocidental construiu sua metafísica do animal (em oposição ao humano), de Aristóteles a Heidegger, a partir dessas três *faltas*.¹ No entanto, carentes de discurso, interioridade e consciência da morte, os animais poderiam, exatamente por isso, representar uma vantagem adicional para determinados cinemas. Price lembra, por exemplo, que os neorealismos buscavam uma relação de “transparência entre subjetividade e expressão” pela supressão, tanto quanto possível, da “atuação” (PRICE, 2012: 149). Evoca, nesse sentido, o caso de Baltasar, o burro de Robert Bresson em *Au Hasard Balthazar* (França, 1966), que segundo o desejo do cineasta, não deveria ser um burro treinado, mas um animal tão “cru” como os seus atores: “Então peguei um burro – relata Bresson – que não sabia fazer absolutamente nada. Nem mesmo puxar uma carroça” (PRICE, 2013: 157).

Em *Five*, a vantajosa incapacidade de atuar dos animais é posta claramente em jogo. Mas os modos de tensionamento da questão variam de um episódio a outro. Enquanto no segmento dos cachorros os animais parecem imersos na mais absoluta integridade de sua existência natural, no desfile de patos sua evidente subordinação aos desígnios humanos não os faz menos patos. Na *mise-en-scène* de Kiarostami, a dimensão ontológica da alteridade animal vem articular-se a uma outra, propriamente cinematográfica, que se oculta no aparente esvaziamento da instância narrativa do filme. Pois se a tradição filosófica nos ensinou a pensar que a diferença entre humanos e animais é da ordem do “ser”, o cineasta propõe em *Five* que ela seja considerada igualmente do ponto de vista do “estar” – isto é, não apenas em função do que se é, mas de onde se está. À ontologia metafísica,

1. Na literatura filosófica mais recente, dois ensaios procuram, de modo nem sempre convergente, fazer a revisão da noção de animalidade na filosofia: AGAMBEN (2004) e DERRIDA (2008). A despeito de sua extrema relevância para a questão, esses textos não serão objeto de discussão no âmbito desse artigo.

Kiarostomi propõe acrescentar uma topologia cinematográfica. É a essa articulação entre ontologia e topologia, em cada um dos segmentos do filme, que dedicaremos as próximas páginas desse artigo.

Os Cachorros e a Eternidade

O terceiro episódio de *Five* começa com uma lenta fusão do branco para a imagem de um grupo de cinco ou seis cachorros na praia. É de manhã cedo, os cachorros estão dormindo. A câmera está longe, o mar ocupa quase dois terços do quadro e os cachorros são vistos como pequenas manchas negras num horizonte branco. Os cachorros começam a acordar, lentamente. Depois de aproximadamente quatro minutos do início do plano, que é todo fixo, movimentam-se. Alguns dos cachorros andam, cheiram-se uns aos outros, abanam os rabos. Outros permanecem deitados. Uns levantam a cabeça, olham em volta. Há os que parecem interessados em algo na areia, quando outro cachorro vem correndo. Olham em volta, sentam. Um deles levanta e vai para o lado direito do plano. O último acorda, se espreguiça, se aproxima dos outros, deita novamente. Um pássaro cruza o céu, um dos cachorros abana o rabo energicamente. Dois ou três andam em torno dos outros. Sentam-se, observam em volta. Deitam-se novamente. Seus corpos são manchas negras num horizonte cada vez mais claro. Durante os quase 17 minutos de duração do plano, a luz foi tornando-se mais intensa, como se amanhecesse, até alcançar o branco total.

Kiarostami afirma em *On making Five* (2005), filme acerca do processo de realização de *Five*, que o episódio “Cães” é sobre a relação entre cachorros. Mas “não apenas sobre a relação entre eles; como também sobre a relação entre a terra e o céu, entre a terra e o mar e sobre esta união que forma um só espaço”. Essa perspectiva coincide em larga medida com a de Bataille, para quem a animalidade é imediaticidade e imanência (BATAILLE, 2004: 33). Não há, no plano de Kiarostami, o que teria caracterizado para Bataille o momento em que essa imanência se dá de maneira absoluta, isto é, quando um animal está comendo outro: “não existe transcendência entre quem come e quem é comido”, não havendo portanto qualquer forma de objetivação ou subordinação. O animal se move como quem está essencialmente

no mesmo “nível do mundo”, como “água na água” (BATAILLE, 2004: 36), ou em uma “união” que “forma um só espaço” (tal como enuncia Kiarostami).

O quadro é fixo durante todo o plano e a câmera está localizada longe do mar. A linha do horizonte está acima da metade do quadro. Assim, enquanto o mar ocupa a maior parte dele, a areia se tornou uma estreita faixa na parte inferior. A câmera está distante, olha de longe. O plano inicia com o som do mar bem alto sobre a tela branca, o que nos coloca numa zona difusa, que poderia ser o fim, mas talvez também o início do mundo e da história. O som do mar revoltado sugere perigo, desastre, naufrágio. Aos poucos, o branco total dá lugar à imagem dos cachorros na praia.



Figura 1: Os cães em *Five*, long takes dedicated to Yasujiro Ozu (2004), de Abbas Kiarostami

Se observamos atentamente as ondas, percebemos que o som direto não está sincronizado com a imagem. Porém, essa não é a única inconsistência. Também não há correlação entre a distância do mar e o volume com que ouvimos as pequenas ondas alcançando a praia. Isto é, a espacialização do som não foi respeitada. A despeito do cineasta ter nos sugerido que se trata de um plano onde prevalece a relação entre os cachorros e sua união com a paisagem, a quebra da diegese sonora sugere a artificialidade do espaço. Porém, outra observação nos ocorre, fruto de uma segunda ordem de atenção. O som do mar, que em uma primeira análise nos pareceu assinalar a irremediável disjunção áudio/visual, é estranho a nós mas não aos cachorros. Há uma evidente correlação entre o barulho do mar, sua força,

e a inquietação dos cães. Os cachorros começam mais quietos, mas quando o rumor das ondas se torna mais forte, acordam e se movimentam. Com o passar do tempo, voltam a se acalmar, a tela vai ficando branca e o barulho do mar diminui.

Como num deserto, em que só há céu, terra e um povo ancestral, estão os cachorros no estirâncio: espaço onde estes elementos se encontram fisicamente, mas também o espaço do plano, que se torna completamente branco e faz tudo desaparecer. Kiarostami afirma: “Tudo é aniquilado em frente aos nossos olhos. Mas os 17 minutos de filme passam tão lentamente que não percebemos a mudança. Tudo muda em direção a uma total não-existência, e uma nova existência aparece no coração disso”.

A imanência em Bataille é algo que remete a uma continuidade que resiste à segmentação das categorias. Transcendência, por sua vez, é distância. No núcleo de seu argumento está o pressuposto que o desejo do animal, ao contrário do humano, não constitui objeto. Ao nos recusar um ponto de vista estável nessa sequência (dada a disjunção entre som e imagem, entre profundidade e distância), Kiarostami nos coloca necessariamente fora da cena. Nenhuma consideração da animalidade poderia prometer um retorno idílico à natureza, por isso *Five* não nos permite olhar de frente os animais. Tal como em Bataille, o gesto poético aqui nos impede de participar da imanência, mas nos faculta uma “abertura à exterioridade” (MARSDEN, 2004: 43)

Deleuze (2007) poderia ter chamado a condição em que somos lançados no episódio dos cachorros de uma “vidência”. Ali estamos, na distância intransponível entre nós e esses animais, como “um estranho em uma ilha” (DELEUZE, 2007: 356). Esse lugar é o extracampo absoluto – lugar estranho à figuração e que a montagem nunca realiza plenamente: um lugar próprio ao estrangeiro, que jamais se atualiza na imagem (FRANÇA, 2003: 194). Apesar de frequentemente associado a certos desenquadramentos, o extracampo absoluto é aquilo por meio do qual um sistema fechado (o filme, o plano) se abre “para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível” (DELEUZE, 1983: 24-25). Estaríamos, portanto, diante de uma das aparições do “mundo original”? Esse mundo que é “puro fundo, ou melhor, sem-

fundo feito de matérias não-formadas”? Mundo em que os atos “precedem qualquer diferenciação entre o homem e o animal”? Mundo de “bichos humanos”? (DELEUZE, 1983: 143-144).

No conto “O Imortal”, de Borges (1996), “Marco Flamínio Rufo, tribuno militar de uma das legiões de Roma”, busca obstinadamente a “Cidade dos Imortais” (BORGES, 1996: 12). Depois de atravessar regiões bárbaras e cruzar desertos, ver seus soldados desertarem e errar por dias sem encontrar água, finalmente avista a cidade. Fora de seus muros, homens de pele cinzenta, barba desleixada e nus emergem de buracos na areia. Esses “trogloditas” eram “como cães”. Um deles acompanha Marco Flamínio até a entrada da cidade que, apesar de suntuosa, estava desabitada. Mais tarde, reencontra-o debruçado sobre a areia, desenhando e apagando traços sem sentido, pois sua tribo não conhecia a palavra falada e, menos ainda, escrita.

Por dias, Marco Flamínio tentou em vão ensinar o homem a reconhecer ou repetir palavras. A humildade e a miséria do troglodita trouxeram à memória de Marco Flamínio a imagem de Argos, velho cão da Odisseia, e assim passou a chamar-lhe. Anos passaram-se até que fossem despertados por uma manhã de chuva no deserto. Em êxtase, encharcado pela água, o homem-cão, repentinamente, chora e fala: “Argos, cão de Ulisses!”. O tribuno, surpreso, pergunta-lhe o que aquele pobre homem sabia da Odisseia. “Muito pouco. Já se terão passado mil anos desde que a inventei”.

Marco Flamínio então descobre que os trogloditas eram os Imortais, que haviam erigido a cidade e depois a abandonado para viver em covas. O troglodita que o seguiu como o cão de Ulisses era o próprio Homero. Marco Flamínio narra sua descoberta:

Doutrinada num exercício de séculos, a república de homens imortais atingira a perfeição da tolerância e quase do desdém. Sabia que num prazo infinito ocorrem ao homem todas as coisas. Por suas passadas ou futuras virtudes, todo homem é credor de toda bondade, mas também de toda traição, por suas infâmias do passado ou do futuro. (...) Encarados assim, todos os nossos atos são justos, mas também são indiferentes. Não há méritos morais ou intelectuais. Homero compôs a Odisseia; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível seria não compor, sequer uma vez, a Odisseia. Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens. (BORGES, 1996: 20)

O deserto, o mar, o céu, a terra: mundo original. Neste lugar anterior ou posterior a toda história humana, vivem seres que duram, sem verdadeiramente esperar coisa alguma. O tempo não passa, permanece suspenso por toda a eternidade. É um ritmo, apenas, regulando a quietude e inquietude dos seres.

A obra do pintor romântico William Turner *Dawn after the Wreck* (1841) traz um cachorro que late no estirâncio. O mar está revolto, e o título da obra nos conta a história, estabelecendo um sujeito e uma ação: aconteceu um naufrágio, o cachorro é um sobrevivente. É também uma coisa perdida, um ser que renasce no estirâncio para uma nova vida. Num só plano, entram em jogo morte, vida, ressurreição.



Figura 2: William Turner, *Dawn after the Wreck*, 1841

Aurora. Mais uma vez, o espaço da praia e o nascimento do dia, como em *Five*. Mais uma vez, também, o naufrágio, a perda no mar, tal como Ulisses, que também sobreviveu a uma tempestade, perdendo sua jangada e indo dar à praia na Ilha dos Feaces. Argos, cão de Ulisses, fez da sua vida a espera pelo retorno do dono. Ulisses está transformado, sua imagem desapareceu da memória de seus conterrâneos, mas Argos reconhece-o prontamente assim que chega a Ítaca; e assim que o faz, morre. Em *Five*, na indiferenciação da aurora, os cachorros estão diante do mar. Habitam o tempo dos imortais, o mundo original, onde todos os cães são Argos, todos os homens Ulisses, e todo filme

é uma Odisseia. No entanto, como no conto de Borges, ou tudo já se passou há muito tempo, tendo caído no esquecimento, ou ainda estamos demasiado distantes do dia do reencontro, do dia do retorno. Por isso os cães nos voltam as costas. Na distância intransponível que nos separa dessa praia, estamos como em outro mundo.

Os Patos e a Alma

Bergson (1983), em seu *Ensaio sobre a significação do cômico*, afirma que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”. Segue-se, a essa categórica afirmação, um complemento que nos remete ao filme de Kiarostami: “Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas por que teremos surpreendido nele uma atitude humana ou certa expressão humana” (BERGSON, 1983: 12).

Mas não rimos apenas de animais. Rimos ainda mais dos humanos e da vida de modo geral. Ao longo de toda sua reflexão acerca do riso (e da gague cômica, em particular) há um argumento fundamental que Bergson procura sempre reiterar: “a verdadeira causa do riso está no desvio da vida na direção da mecânica” (BERGSON, 1983: 27). Assim, “é cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (BERGSON, 1983: 42). O exemplo fornecido pelo filósofo é bem simples: uma pessoa anda na rua, tropeça e cai. Todos riem. Sobre esta situação banal, Bergson afirma que “não é a mudança brusca de atitude que causa o riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento” (BERGSON, 1983: 14). Talvez houvesse uma pedra no caminho e fosse preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo, mas por falta de agilidade, pelo efeito da rigidez ou da velocidade adquiridas pelo corpo em movimento, os músculos continuaram em ação, quando deveriam parar ou desviar. A pessoa cai, e os assistentes riem. Onde deveria haver “maleabilidade atenta” e “flexibilidade viva” o que se vê é uma certa “rigidez mecânica”: “atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (BERGSON, 1983: 23).

Assim como rimos dos animais quando algo neles nos parece humano, rimos dos humanos quando algo neles nos parece mecânico – e, em alguma medida, desde que Descartes definiu a animalidade como maquinismo vivo, algo de animal. Trata-se, portanto, em ambos os casos, de uma metamorfose: corpos de homens transformados em máquinas tornam-se involuntariamente imperfeitos, errados, desengonçados. Corpos de animais tornados humanos expõem a dimensão ridícula de nossa existência, tanto a que buscamos ocultar como aquela de que não temos consciência. Rimos deles. O riso é aqui o resultado dessa síntese, que se opera em segundos, muito rapidamente. Sem pensar, rimos, sem nem querer saber como nem porquê.

No episódio dos patos, os animais foram reunidos e dispostos em fila. Mas nada disso se vê. O que se vê são patos entrando um por um em quadro e formando uma linha de aves paralela à câmera. Tal como o burro de Bresson, também os patos de Kiarostami mostraram alguma resistência. Em *On making Five*, o diretor nos diz que muitas vezes os patos moviam-se desordenadamente, aproximando-se demais da câmera, tomando o rumo do mar ou parando no meio do caminho. Quando isso acontecia, como se tratava de um plano-sequência, era necessário interromper a filmagem e fazer voltar 800 patos ao ponto de partida.

A filmagem de *Five*, aqui, assume características parecidas às de um experimento. Kiarostami, com sua pequena câmera digital, ainda uma novidade no ambiente de cinema profissional em 2003, assemelha-se aos inventores da cronofotografia no século XIX. Tal como Jules Etienne-Marey ou Edward Muybridge, que criaram instrumentos para visualizar e melhor compreender o movimento dos corpos, Kiarostami parece interessado em observar cuidadosamente o deslocamento dos patos para surpreender a emergência de pequenas metamorfoses.

Os dispositivos cronofotográficos de Muybridge e Marey procuravam decupar o movimento dos animais em posições sucessivas, reduzi-los a mínimos intervalos temporais regulares que tornariam visível o que Benjamin posteriormente chamaria de “inconsciente ótico” (BENJAMIN, 1985: 94). Assim, o pelicano que pousa retém um pouco sua velocidade e toca primeiro o chão com um dos pés. Se não abrisse as asas o suficiente, e no momento certo, prejudicaria a aterrissagem.



Figura 3: Étienne-Jules Marey, Vão de pássaro, Pelicano, 1886

Distribuídos no espaço de acordo com intervalos regulares de tempo, os animais de Marey não poderiam ser mais cartesianos. Para Descartes, como sintetiza Gilbert Simondon (2011) em seu curso de 1962, publicado postumamente, os animais não possuíam inteligência ou instinto, sendo como máquinas ou autômatos. A aranha tece e a toupeira cava, mas isso se deve antes a um automatismo inerente à própria matéria, que se expressa por meio de “ferramentas” que esses animais possuem. Ao contrário dos homens, que seriam *res cogitans*, os animais seriam *res extensa*, sem consciência ou interioridade. Enquanto os animais podiam realizar, com acuidade e precisão, apenas uma coisa (uma teia ou um túnel), os homens seriam capazes de resolver uma grande variedade de problemas “passo a passo” – isto é, valendo-se do método cartesiano (SIMONDON, 2011: 73-76).

Simondon (2011: 32) chama a atenção que é “relativamente recente a ideia de contrastar vida humana e animal, e ver as funções humanas como fundamentalmente diferentes das funções animais”. E que tal contraste tinha também seu fundamento teológico. Assim, um dos mais fervorosos seguidores de Descartes, Nicolas Malebranche, irá sustentar que os animais comem sem prazer, choram sem dor e crescem sem sabê-lo, uma vez que não têm alma. Os animais não poderiam sofrer porque a dor seria resultado do pecado original – e em nenhum lugar se diz que eles comeram do fruto proibido (SIMONDON, 2011: 77). A radicalidade da formulação cartesiana fica ainda mais evidente quando observamos que, mesmo em Tomás de Aquino, os animais, ainda que desprovidos de razão, possuem intenções e objetivos que perseguem com suas ações, como quando um pássaro recolhe

materiais para confeccionar seu ninho (SIMONDON, 2011: 65-66). O experimento de Kiarostami, a nosso ver, recusa o modelo cartesiano e, como assinalado antes, não adere ao dispositivo metafórico de Eisenstein, em que os personagens se desumanizam para assumir suas características animais. A linha sobre a qual desfilam seus patos é, por isso, bem mais rara de se ver.

No fim do episódio dos cachorros, ainda sobre a tela branca, uma música calma dá lugar ao som das ondas. Quando o *fade in* termina, estamos mais próximos do mar, e vemos apenas a areia e as ondas que batem. Após alguns segundos, ouvimos um grasnar. É então que começam a passar, cruzando o quadro da esquerda para a direita, um após o outro, um grupo de patos. A primeira ave atravessa o plano praticamente sozinha, caminhando lenta e regularmente. Quando já está quase saindo de quadro, dois outros patos vêm atrás dela. E quando estes já estão praticamente fora, uma fila de quatro patos inicia a travessia.



Figura 4: Os patos em *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (2004), de Abbas Kiarostami

Segue-se um pequeno intervalo, quando vemos apenas a praia por alguns segundos. E então um pato branco vem em carreira acelerada. Atrás dele, outro pato, igualmente rápido. Logo há uma multidão de patos cruzando a cena. Alguns mais rápidos, outros mais calmos. E a cada vez que o quadro fica vazio, é como se o plano gritasse que um palco acaba de surgir. Mais do que apenas rápido ou lento, cada pato torna-se *hesitante* ou *determinado*, *apressado*, *desconfiado*, *abobalhado*.

Há os *destemidos*, de andar *confiante*, em geral seguidos por dois ou três patos. Há os que parecem ter ficado para trás, *preguiçosos*. Há também os mais *cuidadosos*, que levantam a cabeça como se quisessem ver o que se passa à frente. Alguns olham em volta *despreocupadamente*, outros parecem *aflitos* ao fazê-lo. Um pato, provavelmente *impaciente*, decide ultrapassar os companheiros. Quando uma longa fila de patos caminha na mesma velocidade, estabelecendo um ritmo constante, é interrompida por um pato que para e se apruma. Alguns grasnam quando os colegas que estão à frente demoram para seguir adiante, *como se reclamassem*.

E eis que os patos começam a voltar, todos eles, entrando novamente em quadro, mas dessa vez da direita para a esquerda. Os dois patos que ainda estavam cena são surpreendidos pelos demais que agora retornam em desabalada carreira – uma corrida que parece não ter qualquer sentido. Agora, os patos se acumulam, a fila se comprime. Aos montes eles vão passando, até que um último pato, claramente um retardatário, vem caminhando em busca dos outros. Uma música engraçada toca. *Fade out* para o preto.

Se Muybridge e Marey tivessem dilatado seus experimentos para muito além dos poucos segundos que duravam talvez tivessem observado o mesmo tipo de metamorfose. No início da sequência, os animais eram todos iguais, apenas patos. Mas aos poucos vão tornando-se outra coisa. A câmera fixa, relativamente próxima, o desfile em linha reta, cheio de acelerações e desacelerações: tudo isso constrói a possibilidade da nuance e da diferença. E na medida em que se distinguem, não em suas aparências, mas em seus comportamentos, então os patos tornam-se quase-humanos – adquirem características subjetivas, interioridade, emoções. Humanos esquisitos, desengonçados, levemente mecanizados. Ou patos animados, quase-humanos com quase-almas.

Em 1549, Felipe II da Espanha visitou seu pai, o imperador Carlos V, em Bruxelas. O rei foi recebido por uma incomum procissão de animais e pessoas nas mais variadas fantasias. O elemento mais estranho do desfile era uma charrete na qual um urso tocava um órgão peculiar. Em vez de tubos, o “instrumento” dispunha de 20 gaiolas, cada uma contendo um gato. As caudas

dos felinos estavam atadas por fios às teclas de tal modo que quando o urso atingia uma delas com a pata o respectivo gato miava a plenos pulmões. Relatos da época dão conta que “o instrumento foi capaz de arrancar um sorriso do rei melancólico” (MICHALAK, 2014: 176).

Esse estranho maquinismo extraía som dos gatos ao mesmo tempo em que, cartesianamente, lhes sugava a alma. Na Antiguidade clássica, entre os chamados pré-socráticos, a distinção fundamental era entre vivo e não-vivo – uma vez que todo ser vivo era atravessado pelo mesmo princípio vital. Foi principalmente com Platão, para quem, conforme os ensinamentos de Sócrates, há uma diferença de natureza entre instinto animal e inteligência humana, que a concepção dualista ganhou força (SIMONDON, 2011: 36-40).

Em Aristóteles, no entanto, ao menos no Aristóteles da *Physis*, essa dicotomia seria nuançada e os homens não eram pensados como “separados” do resto das criaturas (SIMONDON, 2011: 59). A oposição entre as doutrinas platônica e aristotélica persistiu e esta última posição, devido sobretudo a sua difusão por Averróis, terá grande ascendência sobre os filósofos renascentistas. Para os averroístas, ou a alma seria mortal, ou haveria somente uma alma para todos os homens (PINE, 1986: 59-60). O filósofo italiano Pietro Pomponazzi (1462-1525), por exemplo, que foi professor nas Universidades de Pádua e Bolonha, defendia que as diferenças entre as almas humanas e animais eram de grau e não de natureza, tanto no que diz respeito à consciência como à racionalidade (RUBINI, 2013). A hipótese da mortalidade da alma, que havia sido admitida pelo Concílio de Viena, de 1112, só veio a ser definitivamente condenada pela Igreja em 1513. Desde então, os seres humanos, individualmente, passaram a ser dotados, cada um, de uma alma imortal, eterna como o Criador, absolutamente distinta da vida que anima as demais criaturas.²

Kiarostami relata que esta foi a maior multidão que ele já teve em frente ou atrás de sua câmera. Diz também que não poderia pensar nos patos como figurantes, pois cada erro podia ser percebido e levava a uma repetição da filmagem. Cada pato, portanto, deveria desempenhar seu próprio papel em frente à câmera, embora nenhum deles fosse mais importante do que o

2. Uma leitura de textos como o tratado de Pomponazzi acerca da imortalidade da alma, de 1516, permite perceber, claramente, a vinculação entre os dois pressupostos. A postulação de uma alma imortal para os humanos teria a pretensão de igualá-los a Deus e o único propósito dessa doutrina seria infundir o medo da punição eterna nos pecadores. Por outro lado, a mortalidade da alma demandava agir com consciência e sabedoria e não por temor: os homens diferenciaram-se dos animais, isto é, do comportamento bestial, apenas por sua virtude moral (POMPONAZZI, 2013: 1093-1097).

outro. Mas Kiarostami pondera: “Você deve estar se perguntando qual é a motivação para esta marcha ordenada?” Essa interpelação retórica, feita pelo cineasta aos espectadores do *making of*, contém a chave do sucesso de seu experimento. Organizados em fila, os patos podem mostrar “a personalidade individual de cada um” e “quão significativas são as diferenças que se estabelecem”. Isso não é possível de perceber, argumenta, quando olhamos apenas a multidão.

Para onde marcham, portanto, os patos de Kiarostami se não em busca de suas almas? Desde Pitágoras, as crenças na reencarnação, na metempsicose, não distinguem entre os corpos vivos. A transmigração das almas era franqueada a todos, pois as almas não seriam individuais, mas se individualizariam por determinados períodos de tempo, sob os auspícios de uma determinada existência. A possibilidade de reencarnação teria sido, para Simondon, a base da crença nas metamorfoses (SIMONDON, 2011: 35). O dispositivo de metamorfoses do cineasta não se resume apenas à complexa e delicada organização e ordenação dos patos. É preciso que o espectador se pergunte: de onde vêm esses patos? Por que estão se comportando desse modo? Como foi possível agrupar tamanha quantidade de patos sem transformar a filmagem em um caos? Afinal, esses patos foram treinados ou há algum truque de cinema nessa sequência? Essas e várias outras perguntas que nos fazemos diante desses animais não nos ocorreriam se o plano não se prolongasse o bastante. Se não fossemos transportados do lugar de espectadores para o do diretor, dos produtores, dos fotógrafos, assistentes e controladores dos patos.

Em resumo, a interpelação retórica de Kiarostami mostra que, desde o início, nossa convocação estava prevista. Deveríamos entrar no jogo, não para desfilar ao lado dos patos, mas para colocarmo-nos ali, fora de quadro, acompanhando a metamorfose das aves e transformando-nos neste observador lúdico que, como uma criança, deseja desmontar um relógio para descobrir como aquela geringonça complicada consegue produzir um passo tão ordenado. A fila de patos é um experimento de individuação de almas, um experimento há muito esquecido para o qual Kiarostami nos quer antes como testemunhas do que como espectadores.

Os Pombos e o Vazio

O segundo episódio do filme *Five* começa com um plano estático de um calçadão na praia. A imagem é frontal, o mar está ao fundo e a linha do horizonte separa a altura da tela em duas partes iguais. Não estamos afastados, como no episódio dos cães, mas na própria calçada, que é feita de madeira como um píer, e se debruça sobre a areia. Uma grade branca protege quem quer se apoiar para ver o mar; uma rampa desce da esquerda para a direita, levando até a praia. A maré está alta, as ondas quebram próximas, podemos vê-las e escutar seu barulho.

Na calçada, cruzando a imagem de um lado a outro, começam a passar muitas pessoas: um homem com seu guarda chuva anda calmamente, da esquerda para a direita. Outro homem, de casaco, corta a imagem da direita para a esquerda. Dois homens fazem *jogging*, uma mulher caminha. Um pombo entra pela esquerda e circula por ali, próximo a uma poça. Pessoas passam sem reparar nele. O pombo anda, cisca. Fica sozinho em quadro. Outro pombo se aproxima, os dois circulam pelo canto esquerdo da tela.

Uma fusão na imagem revela um corte de edição – talvez para manter mais tempo os dois pombos em quadro. Passam homens, uma criança, uma mulher com uma bolsa vermelha, uma senhora. Um dos pombos se retira, o outro decide cruzar a imagem e sai pelo lado direito. Um surfista passa próximo, um homem desce à praia pela rampa, outro repara na câmera. Os dois pombos entram em quadro novamente e circulam juntos, passam sobre a poça d'água, ciscam. Enquanto mais pessoas atravessam o plano, os pombos continuam seu minueto. Nova fusão. Talvez os pombos não sejam tão obedientes quanto os outros animais pois é preciso recorrer a esse artifício para mantê-los em quadro. Os pombos andam por ali e saem finalmente de cena. Mais pessoas passam.

Eis que dois senhores vêm caminhando pela esquerda, um deles acena, outros dois senhores vêm pela direita. Os quatro param e conversam no canto direito da tela. Usam guarda-chuvas e bengalas. Um deles, o que acenou, despede-se, sai, mas retorna para continuar a conversa. Eles falam, fazem gestos entre eles, não entendemos. Durante alguns minutos,

ficam conversando, até que os dois que entraram pela direita vão embora pela esquerda. O senhor que acenou olha para o lado direito, para o fora de quadro, leva a mão ao rosto para fazer sombra e enxergar melhor, e sai com sua bengala pela direita. O outro senhor fica alguns segundos sozinho em quadro, de costas. Olha em volta e segue o caminho daquele que entrou com ele, saindo pela direita. Ninguém mais cruza o quadro e por um minuto veremos apenas a calçada e o mar, até a imagem se fundir com o branco.

O que vimos? Em primeiro lugar, vimos a calçada. Mais do que o mar, que está ao longe. Nesse episódio a obra humana, construção do homem sobre a praia e o mar, está em evidência. Entram em quadro, então, homens e mulheres, passantes que cruzam o quadro de um lado a outro. Seria este um mundo exclusivamente humano? Logo entram os dois pombos em cena. O contraste entre os dois tipos de seres é evidente. Enquanto os homens só estão interessados em passar, em seguir adiante – para trabalhar, voltar para casa, exercitar-se ou passear o bebê – os pombos teimam em permanecer – ciscam, bebem água na poça. A convivência entre as espécies, no entanto, está longe de ser pacífica. As aves são constantemente ameaçadas em seus afazeres pelos passantes. São frequentemente obrigadas a dar corridinhas para escapar das passadas indiferentes dos humanos. Estranhamente, nunca voam, não abrem as asas, são pequenos bípedes incapazes de perturbar a trajetória retilínea dos bípedes maiores.

Platão havia definido o homem como “bípede implume”. Entre seus adversários estava Diógenes, um filósofo cínico (isto é, um filósofo-cão), que se recusava a debater com ele pois não admitia partir do senso comum. Conta-se que certa vez depenou um galo e atirou-o dentro da academia, dizendo; “eis o homem de Platão” (FONTENAY, 1988: 156). A afinidade “por definição” entre homens e aves, tal como proposta por Platão, não interessava a Diógenes que propunha-se a comer e foder como um cão. Mas devido ao bipedalismo de ambas as espécies, seria possível *caminhar* como um pombo? Uma fotografia de Pentti Sammallahti – artista finlandês cuja obra mereceria nesse contexto mais do que as poucas referências que lhe daremos – nos dá testemunho dessa possibilidade.



Figura 5: Pentti Sarmallahti. Paris, França, 2005

A foto é evidentemente uma citação poética à Paris de Cartier-Bresson que Sarmallahti constrói por meio de um jogo de correspondências da qual participam seres vivos e seus reflexos, estátua, homem e pombos. Todos aqui caminham na mesma direção, ao contrário dos humanos e pombos em *Five*. Essa harmonia, no entanto, é duplamente perturbada: o orgulhoso general estufa o peito como um pombo e torna-se ridículo em sua vaidade; mas, por outro lado, trata-se de De Gaulle, que liderou

os franceses livres, no exílio, contra os invasores nazistas que desfilaram em Paris com passos não de pombo, mas de ganso. De fato, homens e pombos já lutaram muitas vezes lado a lado – e os pombos-correios estão secularmente associados às artes da guerra e da espionagem.

Do heroísmo dos pombos resta, em *Five*, apenas sua obstinação em permanecer naquele território exíguo, naquele trecho da calçada. Obstinação cuja intencionalidade é demonstrada pelas repetidas fusões utilizadas na montagem. Acoçados por passantes de todo tipo, os pombos finalmente desistem e são substituídos pelo grupo de quatro idosos. Ainda que esse grupo e a dupla de pombos jamais se encontrem, a correspondência entre ambos é evidente: toda a movimentação das aves (circulando, ciscando, dando suas corridinhas) deu-se no quadrante inferior esquerdo da tela, já os idosos reúnem-se para conversar no quadrante superior direito, isto é, no ápice de uma diagonal que começaria na região do quadro abandonada pelos pombos.

Bem próximos à murada, os velhos, com suas bengalas, quepes e casacos de chuva bem poderiam ser “do mar”, talvez tenham sido marinheiros ou pescadores de alguma antiga embarcação. Há um acontecimento ali, mas permanece inacessível para nós. Os homens se encontram, param, conversam. De que falam? De seu passado? Da previsão do tempo? Do preço das coisas que sempre está, na medida em que envelhecemos, “pela hora da morte”? Conversam, trocam informações e opiniões, combinam algo, despedem-se e partem. Tramaram alguma coisa?

Houve ali um encontro, o esboço de uma narrativa, Blanchot (2005) sustenta que a narrativa é encontro e navegação, onde uma metamorfose acontece, metamorfose do real para o imaginário e, portanto, uma história humana. Pela mesma razão, Didi-Huberman (1998) entende que tudo pode ganhar forma humana quando é visto na ótica da perda, quando algo está envolto em experiência e pode ser marcado pelo tempo, pela duração. Talvez o motor da narrativa seja isso que se põe em marcha quando o olhar humano lança sobre o mundo sua rede, tal como faz um pescador em busca de peixes. Seria esse lançar da rede a tentativa – deveras humana – de

cobrir a distância que nos separa do mundo? Mas pescar o peixe, pescar o sentido, não é também agarrá-lo, imobilizá-lo, prendê-lo, cristalizar o significado? Kiarostami desconfia, por isso interrompe o movimento da rede do pescador de sentidos ainda no ar, antes que toque a água, mantendo suspensa a potência de significação.

Mesmo assim há uma história aqui, algo que podemos entrever. Uma história que os pombos, traíndo sua missão de mensageiros, não podem (mais) nos contar, mas que a forte geometria da cena nos sugere. Trata-se do relato remotamente antigo da conquista desse mundo-calçada pela espécie humana. Isto é, a história da expulsão dos pombos (e junto com eles de todos os outros animais, pois nessa calçada ninguém passeia seu cachorro). Depois de insistir em manter-se na pequena fração que lhes restava, os pombos desistem e se vão. Restaram em cena os velhos, provavelmente veteranos dessa grande guerra. Os últimos humanos para quem os pombos talvez ainda pudessem significar alguma coisa. Os únicos que talvez não lhes fossem indiferentes.

Os pombos do General DeGaulle ajudaram a derrotar os gansos de Adolf Hitler e na fotografia de Pentti Sammallahti mereceram ironicamente seu monumento. Em Kiarostami, a guerra das espécies resultou apenas no vazio e na distância. Ron Broglio (2011) escreveu uma vez que “humanos e animais dividem a mesma terra mas ocupam mundos distintos” (BROGLIO, 2011: 58). O olhar que lançamos sobre essa cena, observando-a de um possível contraplano, compartilhando o mesmo espaço imaginário com os velhos e pombos, é o de alguém que busca a compreensão. Ainda que não escutemos os velhos, ainda que não saibamos sua língua, acreditamos que nossa humanidade venha a ser confirmada por eles (afinal, não somos cachorros, patos ou pombos, somos seres igualmente dotados de linguagem e também conversamos). Sim podemos ser esses velhos, podemos ter simpatia por eles, mas o silêncio dos animais é o sinal de uma distância intransponível (BERGER, 1991: 6). Os pombos, que outrora transmitiram mensagens vitais, já se foram. E os velhos despediram-se sem nos revelar seu segredo. No vazio da terra de ninguém, que é o território próprio ao humano – vazio que a linguagem vem preencher – fomos deixados sós, na distância de uma calçada deserta.

Os Sapos e o Silêncio

Kiarostami refere-se ao último episódio de *Five* como “Lua e pântano” e afirma, no *making of*, que ele é sobre a relação dos sapos com a lua. O que vemos é basicamente o reflexo da lua na água de um charco à noite, enquanto ouvimos sons noturnos em volta – uma variedade de insetos, latidos de cachorros, um carro que passa ao longe, vozes baixas, trovoadas e chuva, mas principalmente, o som do coaxar de sapos. A imagem da lua sobre o lago aparece e desaparece, pois às vezes as nuvens a encobrem por completo. Por causa do vento e da chuva, o reflexo em alguns momentos é bem nítido, em outros não passa de um borrão de luz na escuridão. Eventualmente, por longos minutos, ficamos na absoluta escuridão, ouvindo os sons da natureza e o canto dos sapos.



Figura 6: Reflexo da lua em *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (2004), de Abbas Kiarostami

Noite. Estar presente e ausente, ver e não-ver, estar só, sentir falta. Estar no escuro, sem poder enxergar, e assim aguçar todos os sentidos – especialmente os ouvidos. Merleau-Ponty (1999) afirma, sobre o que acontece à noite: “Quando o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas” (MERLEAU-PONTY, 1999: 380). Os objetos, as pessoas, os limites não são visíveis. A noite é o que não conhecemos, possui uma força estranha. No escuro estamos presentes, mas sem saber ao certo onde.

Escutando os sons da noite, em *Five*, não é difícil perceber que quando a lua desaparece, deixando-nos na escuridão, o ruído de sapos e outros animais faz-se mais intenso, quase ensurdecedor. Por outro lado, quando a lua aparece radiante e se firma num reflexo grande e bem delineado, os bichos tendem a “acalmar-se”, interrompendo seu canto. Tal seria, provavelmente, a “serenata” que Kiarostami experimentou durante as filmagens e quis reproduzir no episódio. Estaria a lua a reger a serenata dos sapos? Do mesmo modo como enche e esvazia as marés, seria a lua também uma encantadora de sapos? Ou, ao contrário, estariam os sapos, ao cantar para a lua, conclamando sua aparição? Que ligações estranhas pode a natureza tecer à nossa revelia?

Kiarostami conta que ele e sua equipe tiveram muitos problemas para realizar esse episódio pois só dispunham de duas horas por noite para gravar, quando a lua brilhava diretamente sobre a lagoa. Durante esse tempo, no entanto, havia uma “deliciosa relação de reciprocidade” entre a lua e as nuvens. Nem sempre era possível aproveitar o jogo de esconde-esconde entre elas e, por isso, durante meses, voltaram à mesma localização para continuar as filmagens – só dispunham, de fato, de dois dias por mês, quando a lua estava cheia.

Assim como há luz e escuridão no reflexo da luz no charco, há som e silêncio na serenata dos sapos. Ambas as condições são marcadas pela oposição entre “observação e não observação”, de “presença e ausência”. Kiarostami convoca os versos do poeta persa Hafiz: “*I do not complain about your absence. There would be no pleasure in your presence were it not for your absence*”.³ A quem se referem esses versos? A quem se dirigem? Quanto mais refletimos sobre essa cena mais se confundem os autores e destinatários do poema. Os sapos cantam a lua em serenata, mas não se lamentam de sua ausência. De que se lamentam, então?

3. Tradução livre, de nossa autoria: “Não me queixo de sua ausência. Não haveria prazer em sua presença se não fosse por sua ausência”.

Em um ensaio de juventude, dedicado ao tema da língua e da linguagem, Walter Benjamin (1970: 150) escreveu: “É uma verdade metafísica que toda natureza se poria a lamentar se lhes fosse dada a palavra (onde ‘dar a palavra’ é algo mais do que ‘torná-la capaz de falar’)”. Como dar a palavra aos sapos e à

lua? À chuva e ao charco? Se a “incapacidade de falar é a grande dor da natureza”, dar-lhe a palavra é sobretudo uma questão de observação, de atenção, pois o lamento é a expressão mais impotente da língua, pouco mais que uma respiração levemente sensível. Mas, adverte Benjamin, “onde quer que uma árvore rumoreje ouve-se seu lamento” (BENJAMIN, 1970: 151). Dar a palavra aos sapos, escutá-los cantando a presença e a ausência não é fazê-los falar as línguas humanas, pois essas são, como Benjamin as chama, “superdenominadas”, “superdeterminadas”. O excesso, que rege “a trágica relação entre as línguas dos homens falantes”, é a fonte da tristeza da natureza e de seu mutismo – o decreto que a condenou ao silêncio (BENJAMIN, 1970: 152).



Figura 7: Pentti Sammallahti. Ristisaari, Finlândia, 1974

4. Tradução livre, de nossa autoria: “Sou grato às nuvens que, às vezes, nos privam da visão da lua”.

Nessa fotografia de Sammallahti, um sapo nos encara. Talvez um sapo melancólico, mudo como os seres da natureza no ensaio de Benjamin. Ou um sapo cantor que acaba de interromper a serenata porque a lua alcançou sua plenitude, como no filme de Kiarostami. Tornou-se um sapo vigilante que agora zela por seu brilho, tão silencioso que quase ouvimos o silvo de sua respiração. Ao comentar a presença da lua nesse episódio, Kiarostami cita um haiku: “*I am grateful to the clouds that, every now and then, deprive us of the sight of the moon*”.⁴ Talvez haja uma verdade tão profunda oculta na lua que, eventualmente, sua visão é intolerável aos humanos.

Desde Heidegger, a relação entre a linguagem e a morte tornou-se uma questão crucial para a filosofia. Em “Essência da Linguagem”, Agamben (2006: 9) escreveu: “Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte. O animal não pode. Mas o animal tampouco pode falar. A relação essencial entre morte e linguagem surge como num relâmpago, mas permanece impensada”. O animal não morreria, propriamente, mas cessaria de viver. Toda vez que nos colocamos diante da linguagem, nos colocamos diante da negatividade – e da negação da morte. Precisamos das nuvens para não sermos cegados pela visão daquilo que permanece impensado e impensável. Em sua *Oitava Elegia*, Rainer Maria Rilke (2001) chama a atenção para essa dimensão apotropaica da linguagem, da qual nos damos conta quando encontramos o olhar de um animal, o espaço profundo que é sua face:

Uma criança aí se perde, às vezes, em silêncio, mas é despertada. Ou alguém que morre, nisso se transforma. Pois os que da morte se aproximam não mais a podem ver, fixando o infinito com o grande olhar do animal.

Os amantes – não estivesse o outro a ofuscar-lhe a visão – sentem a obscura presença e se espantam... Às vezes há um descerrar-se atrás do outro... Mas o outro, como superá-lo? E o mundo já retorna.

Para a criação sempre voltados, nela vemos apenas o reflexo da liberdade que obscurecemos. Há no entanto esses olhos calmos que o animal levanta, atravessando-nos com seu mudo olhar. A isto se chama destino: estar em face do mundo, eternamente em face. (RILKE, 1984: 45-46)

Mas será que podemos realmente mirar esse animal nos olhos? Ou essa relação que a fotografia de Sammallathi propõe não seria mais possível? John Berger (1991), em seu famoso ensaio “Por que olhar os animais?”, argumenta que o animal “foi esvaziado de sua experiência e seus segredos” (BERGER, 1991: 12). Essa perda seria particularmente visível nos zoológicos, onde a troca de olhares com as feras ocorre apenas de relance: “os animais foram imunizados contra encontros, porque nada mais pode ocupar o lugar *central* de sua atenção” (BERGER, 1991: 28):

O olhar entre animal e homem, que pode ter jogado um papel crucial no desenvolvimento da sociedade humana, e com o qual, de algum modo, todos os homens conviveram até um século atrás, foi extinto [...] Essa perda histórica, da qual os zoológicos são o monumento, é agora irremediável para a cultura do capitalismo. (BERGER, 1991: 28)

A chuva acalma, o reflexo da lua reaparece, os ruídos da noite aos poucos vão dando lugar ao cantar de galos. Cachorros latem, alguns sapos ainda coaxam. Pássaros da manhã começam a piar. Aos poucos, a superfície do lago torna-se clara. É possível ver o voo rasante de pássaros sobre as águas. Amanhece, um *fade out* rápido para o preto, o filme acaba. O último episódio de *Five* não nos oferece a redenção, nem pela linguagem, isto é, pela poesia, nem pelo olhar, isto é, pela fotografia. Tudo se passa, de algum modo, à nossa revelia, conforme circunstâncias fora do nosso alcance, seguindo desígnios alheios. Tudo se passa nesse infundável fluir de mundo que chamamos curso natural da coisas. Mas há ainda o lugar de uma observação atenta e sensível que nos foi, de algum modo, reservada. Estamos em algum ponto do universo, há uma grande distância, mas ainda assim é possível dar a palavra e não tomá-la, deixar-se ver e não examinar. Sob a luz do luar, os sapos nos olham sem ver, e cantam para nós como se cantassem para ninguém.

Conclusão

Em *Ulisses*, de Joyce, o protagonista olha o mar e nele enxerga a face de sua mãe morta. Didi-Huberman (1998) cita esta passagem em *O que vemos, o que nos olha* e se pergunta: “o que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder

inquietante de fundo?” E responde: “o jogo rítmico da onda que traz e da maré que sobe, o jogo anadiômico do fluxo e refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. Jogo que faz o que vemos tornar-se uma potência visual que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 33). “Cada coisa a ver, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 32). Algo que antes parecia dado, simples, desprovido de função ou interesse, de repente adquire certa alma inquietante. Quando há experiências e diferenças, quando há durações atuando nos objetos, há presenças que envolvem relações – há, portanto, sujeitos. Se há experiência, o tempo opera no objeto e o desestabiliza. Uma rede de relações surge entre objeto e espectador, e agora “somos forçados a considerar estes objetos na facticidade e na teatralidade de suas representações diferenciais” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 68).

Em seu plano inicial, *Five* nos mostra um pequeno tronco que vai e vem, até quebrar-se em dois pedaços que balançam ao sabor das ondas. Em virtude do movimento das ondas, os dois pedaços de madeira se distanciam e um deles é levado pelas marolas para fora de quadro. Ficamos com o pedaço menor, na areia. As ondas vão e vêm sem alcançá-lo. Vemos o mar bater, e o pequeno tronco permanece. É neste exato momento que uma reviravolta acontece: quando parecia já ter-se ido no mar, vemos retornar ao quadro, entrando pela parte de cima, boiando na água, o outro pedaço de madeira. Ele permanece por alguns instantes no limiar do quadro. Na diagonal que desenha com o outro tronco, surge uma tensão entre os dois elementos: voltarão os dois pedaços a se encontrar ou estarão para sempre separados pelo mar imenso?

A sequência acaba quando o fragmento que boia no limite do quadro finalmente é levado pelas ondas e ficamos apenas com aquele que restou na areia. Segue-se um *fade out*, mas algo de nós ficou com os troncos, boiando no mar, naquela franja de praia. Perdemos um pouco vendo os dois pedaços de madeira distanciarem-se para sempre. No *making of* de *Five*, Kiarostami diz “Eu conheci/encontrei” (*I met*) o pedaço de madeira. E explica o uso da construção “*I met*”: “Falo assim porque o pedaço de madeira era uma pessoa que tinha passado um tempo no mar e tinha virado um receptáculo de memórias”. Kiarostami diz que “um tronco de madeira não pertence ao mar,

então provavelmente ele estava se sentindo alienado na água. Seu corpo estava marcado por diversas experiências, parecia uma criatura do mar”.

Como um resto, um trapo, um farrapo da história no sentido benjaminiano, o pequeno tronco exhibe suas marcas que remetem ao seu passado no mar, mas também ao seu presente de objeto encontrado e diante do qual um cineasta posta sua câmera e realiza um filme. Mais do que interrogar o real, Kiarostami interroga-se sobre a distância que separa o cineasta desse real, ou o “eu” do “mundo”.

O que parece importar em *Five* é entender do que é feita essa distância eu/mundo, experimentá-la na forma de uma topologia que só o cinema poderia propiciar. Trata-se, sem dúvida, de uma outra *pedagogia do olhar* para a qual os animais serviram de chave de acesso. Rachel Price (2012), retomando o estudo de John Burt sobre os animais no cinema, sugere que sua presença na cena termina por ressaltar o artificialismo da atuação humana, quebrando a magia do realismo. Os “animais teriam um efeito de ‘ruptura no campo da representação’, na medida em que a sua mera presença lembra ao espectador que há um mundo real fora do cinema” (PRICE, 2012: 157).

No primeiro episódio de *Five*, o protagonista não é animal, mas vegetal (ou, ao menos, foi um). À luz dos quatro segmentos subsequentes, talvez possamos lhe atribuir a função de prólogo. Esse tronco é nosso primeiro exercício do olhar, mas dedicamos tanto tempo mirando-o que não é possível mais tomá-lo como objeto. Ele se debate, arrisca seu destino. E no momento em que se divide e ocorre a deriva entre os fragmentos, seu caráter de sujeito (cindido) fixa-se ainda mais. Lançados como ele na vastidão do mundo, uma parte de nós vive na cidade murada que a linguagem e a mercadoria ergueram para encobrir o abismo que nos espreita; outra perdeu-se em algum momento do passado e só pode manifestar-se por espasmos incompreensíveis e quase inaudíveis.

Da distância mitológica que nos separava dos cães imortais nos movemos para a distância técnica a partir da qual era possível testemunhar a vida anímica dos patos comediantes. Depois de frequentar o lugar contíguo desde onde se podia esperar uma causa e uma consequência, um plano e um contraplano – espaço dos pombos e do “ovo de Colombo” do cinema – visitamos

o abismo irreparável, o fundo sem fundo desde onde a natureza contempla nossa impotência. Não se pretendeu, em cada episódio desse filme, criar oportunidades de reencontro ou reciprocidade. Homens e animais já vivem, em praticamente todas as culturas do planeta, em mundos distintos. Tratava-se apenas de montar uma cena em que fosse possível olhá-los e dar-se conta de nosso próprio olhar sobre eles. Fazer essa experiência – a experiência dessa história e dessa distância – demanda tempo. Demanda longos planos que nunca serão longos o bastante.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *The Open*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. *A Linguagem e a Morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AUGÉ, Marc. *The Future*. Londres: Verso, 2014.

BATAILLE, Georges. Animality. In: CALARCO, M.; ATTERTON, P. *Animal Philosophy: essential readings in continental thought*. Londres: Continuum, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. In: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

_____. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Paris do Segundo Império. In: *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGER, John. *About Looking*. New York: Vintage Books, 1991.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1996.

- BROGLIO, Ron. *Thinking with animals and art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio – A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- DELEUZE, G. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Two regimes of madness*. New York: Semiotext(e), 2007.
- DERRIDA, Jacques. *The Animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FONTENAY, Elisabeth de. *Le silence des bêtes: La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard, 1988.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- MARSDEN, Jill. Bataille and the poetic fallacy of animality. In: CALARCO, M.; ATTERTON, P. *Animal Philosophy: essential readings in continental thought*. Londres: Continuum, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MICHALAK, Beata. Animals hidden in notes and instruments. In: WRÓBEL, Szymon (org). *The Animal in Us – We in Animals*. Peter Lang: Frankfurt Am Main, 2014.
- MORTON, Stephen. Troubling resemblances, anthropological machines and the fear of wild animals: Following Derrida after Agamben. In: TURNER, Lynn. *The animal question in deconstruction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- PINE, Martin. *Pietro Pomponazzi: radical philosopher of the Renaissance*. Padova: Antenore, 1986.
- POMPONAZZI, Pietro. *Tutti trattati Peripatetici*. Milão: Bompiani, 2013.
- PRICE, Rachel. Bare Life, Vidas secas or, Como se morre no cinema. *Luso-Brazilian Review*, vol. 49, n. 1, p. 146-167, 2012.

- RILKE, Rainer-Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.
- RUBINI, Paolo. Pomponazzi e l'anima degli animale. In: MURATORI, Cecilia. *The animal soul and the human mind: Renaissance debates*. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. *Two lessons on animal and man*. Minneapolis: Univocal, 2011.
- TOLEDO, Rita Neves de. *A origem das narrativas em "Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu" (Irã, 2004) de Abbas Kiarostami*. Rio de Janeiro: Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2013.

Data do recebimento:
05 de abril de 2015

Data da aceitação:
05 de julho de 2015



A perspectiva animal de Brakhage

HERMANO ARRAES CALLOU

Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ)

Resumo: Este artigo pretende analisar a questão do animal na obra do cineasta experimental americano Stan Brakhage. O nosso objeto de investigação são os modos em que são atribuídos pontos de vista a animais não-humanos nos filmes *Mothlight* (1963), *The Domain of moment* (1977) e *The Cat of Worm's Green Realm* (1997). Pretendemos compreender as invenções figurativas responsáveis pela construção de perspectivas animais nesses filmes, a partir de uma análise comparativa com a obra pregressa de Brakhage e com sua produção teórica e ensaística sobre a experiência visionária.

Palavras-chave: Stan Brakhage. Cinema experimental. Animal. Ponto de vista. Perspectiva animal.

Abstract: This article aims to analyze the question of the animal in the work of American experimental filmmaker Stan Brakhage. Our research's objects are the ways that non-human animals can acquire points of view in films such as *Mothlight* (1963), *The Domain of moment* (1977) and *The Cat of Worm's Green Realm* (1997). We intend to understand the figurative inventions in these films by a comparative analysis with the previous work of Brakhage and his theoretical essays on the visionary experience.

Keywords: Stan Brakhage. Experimental film. Animal. Point of view. Animal perspective.

Résumé: Cet article a pour bute d'analyser la question de l'animal dans l'œuvre de Stan Brakhage, réalisateur américain du cinéma expérimental. Le sujet de la recherche porte sur comment sont attribués les points de vues des animaux non-humains dans les films *Mothlight* (1963), *The Domain of moment* (1977) et *The cat of worm's green realm* (1997). On se propose de comprendre les inventions figuratives qui président la construction des perspectives animales dans ces films, partant d'une analyse comparative entre les œuvres de Brakhage et sa production théorique et essayiste sur l'expérience visionnaire.

Mots-clés: Stan Brakhage. Cinéma expérimental. Animal. Point de vue. Perspective animal.

O cinema de Stan Brakhage pode ser visto como um grande bestiário. Desde de seus primeiros trabalhos do final dos anos 1950 até obras tardias do final dos anos 1990, podemos perceber a presença constante de animais não-humanos em seus filmes. Um cineasta que encontrou no ciclo de vida animal – nascimento, sexo e morte – seus principais temas, como reiterou tantas vezes nos seus escritos e entrevistas, deveria, naturalmente, nutrir interesse pela figura do animal. Os animais aparecem frequentemente, aliás, como avatares de tais temas nos seus filmes, como o gato em *Cat's cradle* (Stan Brakhage, 1959), que manifesta a tensão sexual dos recém-casados, ou o cão morto de *Sirius Remembered* (Stan Brakhage, 1959) ou, ainda, a imagem trêmula de um flamingo que aparece, em um flash, durante o nascimento de sua filha em *Thigh line lyre triangular* (Stan Brakhage, 1961). O interesse de Brakhage pela questão animal pode ser compreendido, ainda, a partir de sua própria vida. Casado com uma apaixonada naturalista, Jane Brakhage, que teria exercido grande papel na construção do seu olhar sobre o mundo vivo (BRAKHAGE, 1963), Stan foi também durante longo período um criador de animais, em particular de cães, que viriam a aparecer em alguns de seus filmes, como o cão de *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1964), mas também de toda uma série de outras criaturas com as quais conviveu em sua famosa casa nas montanhas, em Rollinsville: galinhas, bodes, gatos, gansos e um guiné, “a criatura mais inteligente em nosso quintal” (BRAKHAGE, 1998).

A obra de Brakhage não apenas se preocupou em olhar o animal, mas também permitiu que este devolvesse o olhar. Em um gesto remissivo de Jakob von Uexküll,¹ Brakhage se perguntou pelos mundos próprios dos animais não-humanos, o mundo experimentado do ponto de vista do animal. Este ensaio se interessa, justamente, por três trabalhos singulares, *Mothlight* (Stan Brakhage, 1963), *The Domain of the Moment* (Stan Brakhage, 1977) e *The Cat of Worm's Green Realm* (Stan Brakhage, 1998), em que Brakhage não apenas filmou o animal, mas construiu o que podemos chamar de perspectivas animais,² onde a ideia de um ponto de vista animal presidiria as suas invenções figurativas. *Mothlight* procura tornar imaginável o mundo sensível interior de uma mariposa, “o que uma mariposa veria do nascimento até a morte” (BRAKHAGE *apud* CAMPER, 2011); *The Domain of the Moment* é o retrato de alguns animais – um pintinho, um

1. VJakob von Uexküll teria sido o primeiro autor moderno a colocar o ponto de vista animal como lugar passível de produção de saber. A invenção do biólogo estaria em abdicar de qualquer ideia de *mundo comum* no qual as diferentes espécies conviveriam, em favor de uma concepção monádica de *mundos próprios* não-comunicantes, que são as *qualidades experimentadas* pela diferentes espécies, mundos singulares interiores a cada indivíduo, que emergem do *corpo* do animal e de seus sistema de trocas com o ambiente (UEXKÜLL, 1982). O que se operaria na obra de Uexküll é a desmontagem de um espaço-tempo clássico, absoluto, e a descoberta de um espaço-tempo variável, que se transforma a partir da diferença fisiológica entre os seres (AGAMBEN, 2004: 39- 43).

2. A ideia de perspectiva que trabalhamos no artigo vem da tradição filosófica perspectivista, em particular do modo como ela foi resgatada por Eduardo Viveiros de Castro (2012), que inspirou profundamente este ensaio.

3. Em uma lista de melhores filmes do ano da revista *La Furia Humana*, Nicole Brenez definiu o filme *Leviathan* (Verena Paravel e Lucien Castaing-Taylor, 2012) como “um ponto de virada na história da descrição cinematográfica, liberada do ponto de vista humano” (BRENEZ, 2013). Este ensaio surgiu da tentativa de, ao contrário, mostrar que o ponto de vista não-humano no cinema já é uma preocupação histórica antiga, na qual a obra de Brakhage é, sem dúvida, um episódio notável.

porquinho-da-índia, um cachorro, um guaxinim, uma cobra e um rato –, construído de modo a descrever a experiência animal do presente, “aquele momento em que de repente você sente que está a mercê do universo”, condição que os animais não-humanos viveriam “a maior parte do tempo” (BRAKHAGE, 1998); *The Cat of Worm’s Green Realm* conta a fábula do encontro de um gato e uma minhoca no “reino verde”, o ambiente perceptivo dos seres minúsculos do jardim. Se quisermos realizar uma genealogia do *ponto de vista não-humano* no cinema teremos que passar necessariamente, portanto, pela obra de Brakhage.³

Em direção à perspectiva animal

A construção de uma perspectiva animal em Brakhage é indissociável de uma investigação mais abrangente sobre o ponto de vista. Acredito que podemos melhor compreender as invenções figurativas de *Mothlight*, *The Cat of Worm’s Green Realm* e *The Domain of the moment* se as situarmos em um projeto figural mais amplo, em que a ideia de visão é posta em questão de uma maneira radical, que não custa retomar. A teoria da visão de Brakhage, desenvolvida sobretudo no livro *Metaphors on Vision* (1963), concebe o ato de ver como um ato de criação, um ato propriamente visionário. A ideia de percepção do cineasta não se confunde, por exemplo, com aquela transmitida pela tradição filosófica empiricista, no qual percepção é o ato passivo de receber os dados dos sentidos; Brakhage, ao contrário, se filia à tradição filosófica romântica, no qual a visão é um ato ativo de constituição da realidade. O cineasta concebe a visão, assim, não propriamente como uma faculdade perceptiva, mas como uma faculdade imaginativa. *Ver*, portanto, é *imaginar*. A percepção do “que você chamaria de cenas reais” (BRAKHAGE, 1963: 31) se situaria dentro de um campo mais vasto da visão, que inclui as imagens hipnagógicas, o sonho, o delírio e a visão de olhos fechados, cujas diferenças recíprocas são menos importantes para Brakhage do que o que as igualam: todas são experiências de uma visão criadora.

Suponha a Visão do santo e a do artista como uma capacidade ampliada de ver... vidência. Deixe a assim chamada alucinação penetrar no reino da percepção; não importa que a humanidade encontre sempre uma terminologia depreciativa para tudo que não parece imediatamente útil. Aceite as

visões oníricas, devaneios ou sonhos, como aceitaria as assim chamadas cenas reais. Dê espaço até para a percepção real das abstrações que se movem intensamente quando pressionamos as pálpebras fechadas. Lembre-se você não é afetado apenas pelos fenômenos visuais de que tem consciência, procura sondar em profundidade todas as sensações visuais.⁴ (BRAKHAGE, 1963: 31)

4. Utilizei a tradução do texto de *Metaphors on Vision* de Ismail Xavier (2008), quando disponível, adaptando quando necessário.

Como definiu o crítico mais arguto de sua obra, R. Bruce Elder, a visão assumiria em Brakhage, assim, um “papel cosmogênico” (ELDER, 1998: 295). A ideia de que a imaginação, nesse sentido ampliado, constitui a realidade é o que nos permite falar de uma *multiplicidade de mundos* em Brakhage, e não apenas de representações do mundo – o mundo da mariposa em *Mothlight*, o mundo da minhoca em *The Cat of Worm’s Green Realm*, o mundo do cão, do guaxinim, do porco da índia em *The Domain of the Moment* –, porque para Brakhage se trata realmente de *mundos*, que são totalmente reais, na mesma medida em que são imaginários. A ideia da visão como antes de tudo uma faculdade imaginativa possui ainda uma outra função fundamental dentro da teoria de Brakhage. O gesto de tratar a visão, desde sempre, como um ato ativo de criação imaginária desfaz uma das oposições que organizam nossa compreensão da experiência das imagens, que foi internalizada no próprio conceito moderno de *estética*: a oposição entre estética enquanto teoria do sensível e estética enquanto teoria da criação artística. A visão é, desde já, para Brakhage, um ato de criação. O profundo fascínio de Brakhage pela visão animal se explica em parte pela resolução da distinção ontológica entre perceber e criar, sua reconciliação sob a ideia de uma criatividade imanente à visão; trata-se, afinal, de *animais visionários*, como santos, místicos e artistas.

A interpretação da teoria da visão de Brakhage como uma atualização do tema romântico da imaginação soberana é, naturalmente, um lugar comum na tradição crítica. O que parte dela parece não reconhecer (SITNEY, 2002) é que a visão criadora brakhagiana não se fundamenta em uma filosofia do sujeito, tampouco em uma filosofia da consciência, como em um primeiro momento poderia se supor. A visão de Brakhage é, na verdade, uma visão *incorporada*, ela pressupõe um corpo e não um sujeito. A diferença entre as várias visões animais não implica uma diferença no espírito, mas no corpo. Em uma entrevista

realizada em 1963, Adams Sitney perguntou a Brakhage como ele responderia a acusação de que seu cinema seria centrado apenas em si mesmo, na medida em que grande parte dos seus filmes representa apenas seu próprio mundo familiar doméstico. O que Brakhage filma frequentemente, afinal, não é outra coisa que não a sua casa, sua esposa, seus filhos, seus animais. A resposta nos permite desenvolver uma compreensão mais precisa da ideia de visão de Brakhage, que não se centra no sujeito, mas em um campo mais vasto, que, como iremos argumentar mais adiante, é corporificado:

O que parece ter acontecido desde o casamento é que eu não sinto mais o eu como a grande fonte para alcançar o universal. (...) Primeiramente, eu acreditava em um centro irradiando para fora. Agora eu estou preocupado com os raios. Você entende? É pela ação de mover-se para fora que as grandes questões podem ser continuamente confrontadas. (...) Onde eu tomo a ação de maneira mais forte e imediata é alcançando através do poder de todo o amor pela minha esposa (e dela por mim) o lugar em que essas ações se encontram e se cruzam, e produzem filhos e filmes, e inspiram cuidado com as pedras, as plantas e todas as coisas vistas: um novo centro, composto de ação, é produzido. A melhor referência que eu posso dar de alma-em-ação (*soul-in-action*), antes que no centro, é “Proprioception” de (Charles) Olson. (BRAKHAGE, 1963: 29)

Acredito que o conceito de *alma-em-ação* é uma ideia importante na teoria da visão de Brakhage, muito embora ele não tenha feito nenhum uso sistemático, tampouco frequente do termo. A ideia, contudo, se mantém durante sua obra, sendo posteriormente chamada de *consciência-carne*, em um ensaio tardio (BRAKHAGE, 2002). O que está, afinal, em jogo neste termo curioso, *alma-em-ação*, que parece aglutinar em um único conceito a categoria mental de *alma* e a categoria material de ação, *movimento*; o que se esconde no hífen que identifica dois conceitos aparentemente antinômicos dentro de nossa tradição filosófica e teológica, como são *consciência*, entidade mental, e *carne*, matéria física. Em um gesto remanescente de Bergson (2010), trata-se de resolver o problema entre materialismo e idealismo pela escolha de um terceiro termo, uma *imagem-movimento*, capaz de situar as imagens mentais e os movimentos da matéria em um plano de imanência, a partir do privilégio da dinâmica entre imaginação e

movimento em detrimento da separação dos termos em regiões ontologicamente distintas. A dinâmica teria lugar em um corpo relacional, constituído pela interação com o ambiente.

A referência ao conceito de propriocepção de Charles Olson por Brakhage se revela, assim, pertinente. O valor que o poeta atribuía às sensações proprioceptivas era justamente o seu valor de mediação entre corpo e mundo, entre mente e movimento, entre fisiologia e psicologia, como podemos encontrar no ensaio *Pieces of time* (OLSON, 1960: 19-22). Propriocepção seria a faculdade do corpo de perceber a si mesmo de *dentro*, a experiência de se perceber o corpo como *próprio*, de perceber que este corpo é *meu* corpo, que esta sensação é *minha* sensação. Propriocepção seria, assim, o saber espontâneo de um corpo profundo, feito de cavidades insondáveis; “o dado da sensibilidade profunda”, a “sensibilidade dentro do organismo / pelo movimento de seus próprios tecidos, dando informação sobre as profundezas” (OLSON, 1960: 19). O que o poeta encontrava na propriocepção era “ter um terceiro termo, de modo que movimento ou ação seja o lar”; em detrimento de uma separação de mente e matéria, corpo e espírito, em duas regiões metafisicamente isoladas, a escolha do movimento, da ação, enquanto o terceiro termo capaz de situar as oposições em um plano de imanência, no qual “a alma então é igualmente física” (OLSON, 1960: 21). O dualismo cede lugar em Charles Olson a um monismo mais profundo, não muito distinto do de Brakhage: “o universo é um” (OLSON, 1960: 21).

A visão criadora de Brakhage não é, portanto, o retorno triunfante de uma subjetividade transcendente e soberana, tampouco o cineasta seria o grande representante do individualismo romântico da vanguarda americana, como já foi mais de uma vez defendido.⁵ A visão de Brakhage se situaria, ao contrário, na alma-em-ação, no corpo em movimento/ relação com o meio, antes de qualquer separação entre os termos. A visão é um acontecimento figurativo, imanente ao corpo; por isso, Brakhage se sente em *Metaphors on Vision* tão à vontade tanto com o vocabulário fisiológico, quando não puramente físico, como *vibração*, *retina*, *cérebro*, *sinapse*, quanto com o psicológico, quando não teológico, como *espírito*, *alma*, *mente*, *consciência*, porque a distância que separa os termos foi preenchida por movimento. Trata-se, portanto, de uma *visão imanente*, em que as distinções outrora incomensuráveis entre “o

5. Um bom ensaio sobre Brakhage, que recapitula as críticas políticas que recebeu e, ao mesmo tempo, o defende delas é o de Nicole Brenez e Adrian Martin (2003).

mundo fenomenal”, “o aparato óptico” e “o trabalho do cérebro” são integradas em um único *continuum*, como já defendeu parte da tradição crítica (MILLER, 2005: 185). As alianças de Brakhage estariam, assim, mais presentes do lado de uma modernidade do corpo, de Nietzsche, Artaud ou Foucault, do que do lado de um romantismo da visão.

A noção de visão apresentada em *Metaphors on vision* já pode ser experienciada em um filme decisivo na obra de Brakhage, realizado apenas alguns anos antes da publicação do livro. *Anticipation of the night* (Stan Brakhage, 1958) é considerado o início da obra de maturidade de Brakhage. Trata-se do momento em que a ideia de *ponto de vista* torna-se central no seu cinema, e não por acaso. *Anticipation of the night* é marcado, por um lado, pelo abandono do *drama*, entendido enquanto trabalho com atores, personagens e encenação, que estruturava seus filmes anteriores; por outro lado, pela invenção de um ponto de vista centrado na ideia de um corpo visionário. Em uma interpretação que se tornou canônica – a de Adams Sitney – a ideia de ponto de vista no filme significaria a suposição “do cineasta atrás da câmera como a primeira pessoa protagonista do filme” (SITNEY, 2002: 160). O que vemos é, de fato, frequentemente o que ele vê, o que ele encontra no seu caminho – a luz que entra pela janela de sua casa, seu filho que brinca no jardim, as crianças que rodopiam em um brinquedo no parque, mas também o que ele sonha e imagina. A identificação do ponto de vista do filme com o do cineasta, sem dúvida, demarca uma passagem na obra de Brakhage que é decisiva para este ensaio, isto é, o modo pelo qual a figura do herói dos seus primeiros filmes desaparece, para que o protagonista do filme se torne o próprio ponto de vista; no entanto, como vimos, o ponto de vista de Brakhage jamais pertence a um sujeito, mas a um corpo, o que se manifesta no próprio tecido figurativo do filme.

A ideia de um ponto de vista em primeira pessoa pode disfarçar o tipo de experiência cinética que o filme quer proporcionar. *Anticipation of the night* descortina um espaço visual instável, que desconhece as regras da perspectiva clássica, as quais estabeleceriam pelas suas relações de grandeza métrica um mundo objetual homogêneo e infinito e um ponto de vista único fixo; o mundo do filme é, ao contrário, um mundo em movimento perpétuo, no qual todas formas se fazem e

desfazem continuamente, em que o espaço tridimensional e o bidimensional, o abstrato e o figurativo se transformam um no outro. O ponto de vista se revela apenas no movimento, que é sua expressão mais pura. As vibrações contínuas que compõem as imagens de *Anticipation of the night* manifestam as afecções que atingem o corpo portador da visão e o modo como ele reage ao que vê, sem que nunca o vejamos completamente. A maneira como as imagens pulsam perpetuamente, os movimentos violentos com que a câmera explora o espectro visível, o encantamento com as superfícies do mundo, tudo não nos deixa jamais esquecer a presença radiante desse ponto de vista, desse corpo virtual que passamos a ocupar quando vemos o filme. A cena final do suicídio é, nesse sentido, exemplar. Uma primeira série de imagens mostra uma mão amarrando uma corda no galho de uma árvore, do ponto de visto do corpo que realiza o gesto – vemos o que ele vê, a câmera acompanha seu ritmo flutuante –; uma segunda série mostra imagens de uma câmera livre, que explora energicamente um universo acentrado de galhos, troncos e folhas; uma terceira série mostra a sombra de uma cabeça, sendo enrolada por uma corda, sob um fundo luminoso, resplandecente, instantes antes do fim.

Anticipation of the night é sem dúvida o momento em que o ponto de vista se torna um problema brakhagiano. A passagem desse primeiro ponto de vista para a miríade de perspectivas animais que nos interessam neste ensaio não se realizaria, contudo, sem o trabalho de Brakhage realizado em *Dog Star Man*, filmado mais ou menos na mesma época em que *Mothlight*. O que nos interessa neste filme monumental, cuja complexidade não podemos explorar completamente, é em particular a Parte II do projeto. O que Brakhage apresenta neste filme é uma verdadeira cosmogonia da visão, que foi teorizada paralelamente em *Metaphors on Vision*. *Dog Star Man* se desenvolve a partir do tema romântico do embate entre Homem e Natureza, cujo emblema maior é a figura arquetípica de um titã, que é o próprio Brakhage, um lenhador acompanhado de seu cão, que tenta cortar uma árvore e não consegue, caindo em seguida sobre a neve. A montagem da *Parte II* é tecida a partir do cruzamento contínuo de duas séries distintas de imagens: uma é a queda do titã; a outra, o momento em que o recém-nascido abre os olhos pela primeira vez. A partir de uma técnica de colagem que explora distintas

potencialidades da película – arranhões, sobreposições, cortes os mais variados –, Brakhage procura imaginar o *ponto de vista do bebê* no seu contato inaugural com o mundo.

O que o bebê vê, quando o mundo surge diante dele, pela primeira vez, como um clarão? A figuração do ponto de vista do recém-nascido em *Dog Star Man* se inspira provavelmente na descrição de Freud do estágio de percepção inicial do bebê. Trata-se do momento em que este ainda não diferencia seu corpo do ambiente, habitando um espaço em que a diferença entre eu e o outro não teve lugar. O espaço visual que ganha corpo em *Dog Star Man Parte II* é uma expressão de uma experiência anterior à separação entre um sujeito que vê e um objeto que é visto. O que vemos é um universo amorfo em variação perpétua: a flicagem ininterrupta das imagens, no qual toda forma só se deixa reconhecer por alguns instantes, antes de mergulhar novamente no burburinho informe, sem figura, nem fundo, de onde elas emergiram. O espaço visual do filme é habitado por uma alegria e terror vertiginosos, que se expressam na velocidade selvagem pelo qual toda forma se desfigura continuamente, indistinguindo-se de um ruído original, no qual todas elas são tragadas. O que se inventa em *Dog Star Man* é um ponto de vista impessoal, a-subjetivo, habitado por uma multiplicidade infinita de afetos pré-individuais.

A cosmogonia representada em *Dog Star Man* pensa o desenvolvimento do bebê a partir da ideia de uma Origem irrecuperável, que precede a Queda e espera a Redenção, como no mito adâmico. A *Parte II* mostra que o momento em que o bebê abre os olhos e vê o mundo *repete* a Queda do Titã diante da Natureza. O nascimento da representação é o momento quando, do turbilhão amorfo, as formas visíveis emergem, em particular o corpo da mãe, que cintila fora de foco na nossa frente, quando não o próprio peito materno, que aparece em grande plano, indicando que a indiferença original começa a se estratificar; este momento da gênese do *eu* e do *mundo*, que tem lugar no corpo do recém-nascido, *repete* a queda mítica do Homem. Os dois acontecimentos se tornam frequentemente indiscerníveis pela colagem, que explora a correspondência das duas séries por vários meios figurativos disponíveis, quando não inventados pelo próprio filme. O célebre início de *Metaphors on vision* esclarece, em termos programáticos, o lugar que o ponto de vista do bebê ocupa dentro dessa cosmologia mais ampla da visão, no qual a

antropogênese repete a ontogênese: a perda mítica dessa visão adâmica sempre se repete e recomeça a cada indivíduo que nasce, a cada criança que aprende “a classificar percepções”.

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através de uma aventura da percepção. Quantas cores há num campo gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do “Verde”? Quantos arco-íris a luz pode criar para um olho desprovido de tutela? Imagine um mundo vivo povoado de objetos incompreensíveis e cintilando ao longo de uma gama infinita de movimentos e de inúmeras gradações de cor. Imagine um mundo anterior a “no princípio era o Verbo”. (...) Uma vez a visão doada – aquela visão que parece inerente ao olho de uma criança, um olho que reflete a perda da inocência de forma mais eloquente do que qualquer outra característica humana, um olho que, desde cedo, aprende a classificar percepções, um olho que espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver. (BRAKHAGE, 1963: 31)

Dog Star Man se torna, assim, o paradigma na obra de Brakhage de uma procura por uma forma de figuralidade radical, na qual se expressam formas não-humanas de experiência. O que está em jogo na figuração de uma experiência que estaria para nós, desde o início, barrada? O que significa procurar pelo ponto de vista do recém-nascido, uma perspectiva *anterior ao homem ter se constituído enquanto tal*, quando o próprio Brakhage sabe muito bem que o regresso não é possível, que “ninguém pode nunca voltar atrás, nem mesmo na imaginação” (BRAKHAGE, 1963: 31)? *Dog Star Man* torna central na obra de Brakhage o gesto de fazer da criação artística a experiência de uma alteridade radical, no qual os limites do imaginável, do representável, do experienciável se tornam as condições positivas para a invenção figurativa continuada.

Animais visionários

Mothlight é provavelmente o primeiro filme de Brakhage a lidar explicitamente com o ponto de vista animal. A descrição do filme no catálogo da *The Film-Makers' Coop* é, nesse sentido, esclarecedora, tanto quanto enigmática: ao assistir o filme, o

espectador de *Mothlight* contemplaria “o que uma mariposa veria do nascimento à morte, se preto fosse branco e branco fosse preto” (*THE FILM-MAKERS’ COOP*). *Mothlight* mostraria, assim, o mundo próprio de uma mariposa. A procura por expressar a perspectiva que um inseto habita teria levado Brakhage a inventar uma técnica figurativa inédita em sua obra. *Mothlight* se tornou um dos filmes mais conhecidos de Brakhage justamente por ter sido o seu primeiro trabalho realizado totalmente sem o auxílio de uma câmera: o cineasta trabalhou diretamente na superfície material do filme, onde colou na película, fotograma a fotograma, asas de mariposa e materiais coletados no jardim, flores secas, folhas, sementes, grama e restos de plantas. O filme, quando projetado, apresenta diante dos espectadores um movimento trépido e incessante de texturas, formas e superfícies retiradas como de um reino dos insetos imaginário, que se desfazem e formam-se na nossa frente em movimentos descontínuos e disparatados, sobre o esplendor de um fundo contínuo, branco, luminoso. O filme dura apenas cerca de três minutos, mas a técnica inovadora e a intensidade do resultado o tornaram o filme de Brakhage mais alugado e visto em suas condições materiais originais.

O que se pode falar sobre *Mothlight*, se levarmos em consideração o desejo, inscrito no catálogo, de tornar imaginável o mundo em que uma mariposa habita, *do nascimento até a morte*? O fascínio pelo resultado do projeto não deve nos fazer esquecer que o filme se desenvolve a partir de um gesto inquietante, que ao mesmo tempo antecede e se faz presente no filme. No que devemos nos concentrar antes de mais nada é no gesto de Brakhage de *tornar-se mariposa* por meio do filme. Os escritos de Brakhage mostram que *Mothlight* surgiu a partir de uma ocasião relativamente comum na vida doméstica, o momento em que o cineasta teria percebido na superfície de lâmpadas elétricas os restos mortais das mariposas que, depois de rodopiarem incessantemente ao redor da luz, se chocaram e morreram. O fascínio despertado teria levado Brakhage a observar atentamente o estranho ritual, pelo qual as mariposas morrem de encontro com a luz incandescente. A ideia de ocasião me parece importante neste filme, como em boa parte da obra de Brakhage. O que ela pressupõe, por um lado, é a “rejeição de uma necessária ordem de casualidade” e, por outro, a procura

em cada acontecimento, em cada encontro casual, por “um efeito surpreendente, indeterminado” (MILLER, 2005: 179); trata-se, no caso, de um acontecimento epifânico.

Aqui está um filme que eu fiz a partir de uma dor profunda. (...) A dor foi útil em tirar o pequeno filme de dentro de mim, eu disse “essas mariposas loucas estão voando para a luz e estão se queimando até a morte e é isso o que está acontecendo comigo. Eu não tenho dinheiro suficiente para fazer esses filmes e... eu não estou alimentando meus filhos adequadamente, por causa dessas drogas de filmes. E eu estou queimando aqui... O que eu posso fazer?” Eu estou sentindo o horror pleno de algum tipo de sacrifício, de certa maneira. (...) Em cima das lâmpadas sempre tem todas essas asas de mariposas mortas e eu... eu odeio isso. Tanta tristeza, com certeza tem alguma coisa a ver com isso. Eu as recolhi gentilmente e comecei a colá-las em uma película para tentar... dar-lhes vida de novo, para animá-las de novo, para tentar colocá-las em algum tipo de vida através da imagem em movimento. (BRAKHAGE *apud* VALÊNCIA, 2013)

A fala de Brakhage torna explícito o que a tradição crítica parece não ter sublinhado o suficiente: *Mothlight* é um filme de luto, um poema ao redor da morte. O gesto de tornar-se mariposa ganha forma em um trabalho de luto, que se confunde com o próprio filme. O que significa fazer o luto dessas vidas minúsculas e vulneráveis que são as mariposas? O filme não é, contudo, o único de Brakhage em que se realiza o trabalho de luto de um animal morto: *Burial Path* (Stan Brakhage, 1978) é um canto elegíaco para um pássaro encontrado morto na calçada, *Sirius Remembered* é o rito de luto de Sirius, o cão de companhia de Stan e Jane Brakhage, morto atropelado em um acidente de carro. O ritual de luto pela morte de animais nesses filmes é intrigante não apenas porque os animais na cultura ocidental estão excluídos do direito de serem enterrados conforme o rito, mas porque, nos ritos de devoção e conjuração dos mortos desses filmes, os corpos em decomposição, antes de escondidos, são *expostos*. Os mortos não apenas não são enterrados, mas os seus restos mortais são mobilizados e exibidos em decomposição pelos filmes. A matéria de *Mothlight* é a própria *carne morta* das mariposas, recolhidas por Brakhage com uma dedicação devota, obsessiva; *Sirius Remembered* é o retrato do cão em decomposição, cujo corpo foi abandonado ao céu aberto na

floresta dos fundos da sua casa; *Burial Path* parte, por sua vez, da imagem do cadáver de um pássaro, encontrada pelo cineasta por acaso no chão.

O que se desenha em tais filmes é um curioso ritual, no qual a convocação e conjuração dos espectros animais são realizadas por meio da matéria morta, re-animada pelos filmes. O que o luto implica aqui? Em uma entrevista, Brakhage procura explicar o rito de luto do cão Sirius. Impactado pela morte inesperada de um “ser amado”, que teria minado “todos os (seus) pensamentos abstratos sobre a morte” (BRAKHAGE, 1963: 15), o cineasta teria decidido seguir o conselho de Jane de não enterrar o animal. Sua esposa teria dito “como era belo e natural encontrar os ossos dos animais na floresta”, sugerindo que deixasse os restos de Sirius sobre o solo (BRAKHAGE, 1963: 15). Durante todo o inverno, Brakhage atravessava a floresta e visitava periodicamente o corpo do animal morto. *Sirius Remembered* surgiu dessas visitas, nas quais o cineasta começou a filmar o progressivo apagamento da carne na paisagem. Os movimentos de câmera de baixo para cima, que podemos constatar no filme, assumem nas palavras de Brakhage um valor ritualístico que talvez seja a chave para a compreensão do luto animal que se perfila nos seus filmes:

Jane tinha visto constantemente cachorros fazerem uma dança estranha ao redor de corpos mortos, não somente de suas próprias espécies, mas também de outras (é como uma dança circular: os cachorros, individualmente ou em bando, circulam um corpo e roçam o pescoço sensualmente por todo o cadáver, perfumando-se com o fedor da decomposição). Estes eram literalmente os tipos de movimentos com os quais eu estava envolvido sem perceber enquanto fazia *Sirius Remembered*. Jane me abriu todo o mundo animal, ou seja, as minhas partes animais que estavam naquele momento engajadas em filmar o corpo. (BRAKHAGE, 1963: 16)

A compreensão do rito de luto de Brakhage nessa entrevista não poderia ser mais intrigante. A ideia de que era o seu corpo *animal* que estava engajado no ritual de luto de Sirius, de que se tratava não de capturar o corpo do cão em um rito humano, mas de se deixar ser capturado em um rito canino, nos apresenta a ideia inquietante de um *luto animal*. O que Brakhage diz não é que os animais não-humanos possam ser objeto de luto,

embora eles de fato o sejam em seus filmes, tampouco que eles próprios fazem o trabalho de luto, embora os cães dançantes de Jane de fato o façam, mas que o luto, ele próprio, possa ser *animal*. Animal é, aqui, uma predicação do luto. O luto é, como se sabe, é uma das categorias antropogenéticas por excelência dentro da tradição ocidental, pela qual a diferença entre animal e humano é produzida;⁶ a ideia de um luto animal nos situa em uma geografia do pensamento exterior à nossa tradição metafísica, na qual o homem e o animal, o instinto e a instituição, a natureza e a cultura entram em uma zona de indistinção. Os filmes de luto de Brakhage podem ser, agora, melhor compreendidos. O que se põe em jogo em tais filmes é a exploração na forma de luto de todo um campo de afetos corporais que se situariam transversalmente à separação humano e animal; tratam-se de devires-animais (DELEUZE; GUATTARI, 1997), que seriam desencadeados pelo encontro entre o humano e o animal.

O gesto de tornar-se mariposa de *Mothlight* se traduz, portanto, pelo mergulho no mundo abissal dos devires não-humanos. O movimento perpétuo das imagens se explica pela tentativa de desfazer a representação: a maneira pela qual se multiplicam pequenos perceptos e pequenos afetos por toda a dimensão da tela, que não se deixam ser representados pelo espectador, porque ultrapassam em seu volume, em sua intensidade e em sua velocidade as capacidades sensório-motoras de atenção de quem o assiste, revela o desejo do filme de mobilizar todo um marulho de afetos pré-individuais, que subsistiriam à separação do homem e do animal. *Mothlight* se desenvolve, assim, sob o signo da vertigem. Os temas mobilizadores do filme remetem, não por acaso, para um universo de acontecimentos que se subtrai a diferença homem e animal, que é imanente à vida enquanto tal: a vulnerabilidade, a fatalidade, a mortalidade.

O gesto de tornar-se mariposa de Brakhage não é, portanto, uma identificação, tampouco um reconhecimento; *Mothlight* não é uma imitação, tampouco uma representação; trata-se de um devir, de uma transformação pela qual o humano devém mariposa, mas a mariposa também devém outra coisa, *torna-se filme*. O gesto de imaginar o mundo secreto de um inseto não nos devolve, naturalmente, o mundo que este de fato habita, do qual estamos permanentemente excluídos – não há, inclusive, nem razão para acreditar que este mundo estaria

6. O luto seria, nesta perspectiva, uma das categorias, como a linguagem, o pensamento, a técnica e a cultura, que teriam sido historicamente usadas para constituir a esfera *própria* do humano, construindo a sua excepcionalidade em relação a outras formas de vida. Ver, por exemplo, Derrida (2008).

de algum modo acessível às faculdades imaginativas do animal humano; o gesto nos faz descobrir, na verdade, um outro mundo: a própria materialidade do filme projetado. O cineasta tomou a película, antes do que um *suporte* para suas imagens, como um *objeto*, uma superfície material onde os restos mortos do jardim se sedimentaram. O mundo próprio da mariposa seria o movimento esplendoroso dos restos de jardim engrandecidos pelo aparelho projetor. Trata-se de um mundo em que as escalas da percepção humana se desfazem. Tudo aquilo que esteve subtraído do campo perceptivo humano por ser demasiadamente pequeno aparece magnificado pela projeção, compondo um universo onde o minúsculo e o gigantesco se revelam apenas como perspectivas parciais de um *continuum* infinitamente complexo.

The Cat of Worm's Green Realm, por sua vez, nos oferece outra perspectiva sobre a questão animal. O filme surge de uma ocasião banal da vida doméstica, como *Mothlight*, na qual humano e animal se encontram. Dessa vez, trata-se de um convite do filho de Brakhage para que seu pai viesse ao jardim de casa e visse o encontro inesperado entre o gato do vizinho e uma minhoca, que teria fascinado a criança. A ocasião permite que Brakhage retome certos temas de predileção: primeiramente, o tema do olhar infantil, o que talvez explique o modo com que os animais do filme são investidos de ares fantásticos, como se fossem criaturas de uma fábula misteriosa, como o título do filme parece sugerir; em segundo lugar, o tema do jardim, que nunca se trata apenas do quintal da família Brakhage, mas de um jardim mítico, metafísico e edênico, como seria o jardim de Bosch, que tanto fascinava o cineasta: um jardim feito de delícias e maravilhas terrenas; em terceiro lugar, o tema do ponto de vista animal, que nos interessa neste ensaio: o jardim não é figurado do ponto de vista de Brakhage, tampouco do filho, mas da perspectiva dos seres minúsculos que o habitam. Embora Brakhage não tenha deixado notas a respeito, acredito que *The Cat of Worm's Green Realm* procura figurar o que o título chama “o reino verde”: o mundo próprio da minhoca.

O mundo da minhoca se apresenta, primeiramente, como uma descida à complexidade do jardim à altura do chão, dos galhos e das folhas. O que chama primeiro a atenção no filme é o trabalho com lentes macro, que ampliam o campo de percepção para além daquele do animal humano, oferecendo uma dimensão

monumental ao minúsculo, no qual os objetos encontrados no jardim se encontram sob o signo de um maravilhamento inocente, como o da criança que convida o pai a espiar o que acontece no quintal: o orvalho, que refrata a luz, o floco de neve cintilando na manhã ou as folhas da grama, filmadas em uma proximidade tátil. O gato aparece sempre muito maior que o quadro, filmado do chão para cima, transbordando as margens da imagem; isto quando o que vemos não é apenas o movimento avulso de uma penugem lustrosa. A minhoca também aparece, se enroscando na terra sob uma paleta de cores quentes, com a luz ligeiramente estourada e desfocada, como se o pequeno animal fosse, na verdade, uma criatura mítica nascendo da terra, feita de uma matéria mole incandescente.

De modo semelhante a *Mothlight*, a procura pela perspectiva do animal não leva Brakhage a descobrir o mundo próprio do animal, mas possibilita a descoberta de uma realidade outra: no caso, trata-se da realidade da câmera. *The Cat of Worm's Green Realm* explora as possibilidades figurativas de uma câmera, sua capacidade de modular a luz. O trabalho figurativo do filme ignora a distinção entre aquilo que existe no mundo exterior e aquilo que é produzido pela própria câmera. Brakhage explora, ao contrário, os modos pelos quais a lente refrata a luz, deixando-se capturar pelos padrões geométricos formados pela luz refratada; ele se utiliza da sensibilidade alta do filme, de modo que o granulado da película se confunda com o granulado da terra. O trabalho com a câmera em *The Cat of Worm's Green Realm* alcança o seu melhor momento, contudo, no que diz respeito ao foco. O foco dificilmente é fixo no filme, assim como raramente está interessado em delinear objetos; ao invés disso, ele procura explorar plasticamente a variação das formas, o modo como elas se diluem e se solidificam através do aparato ótico.

O reino verde da minhoca construído por Brakhage não se diferencia apenas em grau do quintal humano; fosse este o caso, a perspectiva da minhoca se resolveria no uso de lentes, que refaria as escalas da percepção da minhoca; a diferença, ao contrário, é de natureza: o reino verde possui uma outra consistência, o sensível da minhoca se organiza por outras regras, que se traduzem, sobretudo, pelo trabalho com o foco. Frequentemente o foco se encontra em um zona crítica que tensiona o figurativo e o abstrato, na qual os objetos

reconhecíveis – as folhas, as flores, a neve –, estão prestes a se esmaecer no amorfo, quando o filme não mergulha, ele todo, em variações cromáticas abstratas, apagando a memória da objetualidade do mundo. O verde de *The Cat of Worm's Green Realm* nunca é uma cor simplesmente dada, ele sempre está variando em graus infinitesimalmente diferentes entre si, se individuando dentro de um espectro mais amplo de cores, composto de um número virtualmente infinito de verdes, que cintilam continuamente em um espaço volátil, inapreensível – transformando-se frequentemente em outras cores, azul, laranja, amarelo, branco. O que se revela é uma realidade que, antes de ótica, é térmica, formada de intensidades variáveis de calor, um espaço intensivo, antes que extensivo. A visão deixa de ser aqui uma função de um determinado sentido – o visual – para ser o paradigma – para animais ocularcêntricos que somos – de um mundo mais vasto da experiência, irreduzível aos nossos cinco sentidos, como poderia se manifestar na termoccepção de algumas espécies animais. O reino verde da minhoca em *The Cat of Worm's Green Realm* parece partir assim de uma ideia de visão que não se confunde com a experiência ocular, mas que alude para formas de relacionalidade não-humanas com o mundo.

O ponto de vista animal se desenvolve ainda mais aprofundadamente em *The Domain of the Moment*. *The Domain of the Moment* torna explícito que a procura pela construção de uma perspectiva animal implica não apenas a produção de uma outra experiência do espaço, mas, sobretudo, de uma outra experiência do tempo. O tempo é, para Brakhage, uma das formas pelas quais a *alma-em-ação* se expressa, que se transforma a partir da variedade dos corpos em que ela se manifesta. O que Brakhage procura agora é inventar uma forma de temporalidade imanente à matéria do filme que possa corresponder, analogicamente, à experiência que alguns animais teriam do tempo. Brakhage explica em uma entrevista que o título do filme surgiu de uma frase de William James, na qual o filósofo teria procurado descrever a experiência de terror que surge no “momento quando de repente você se sente à mercê do universo, como um grande vazio” (BRAKHAGE, 1998). O cineasta acrescenta que ele encontrava a sensação, que enchia o filósofo americano de terror, “nos animais ao meu redor”, que viveriam “nessa condição a maior parte do tempo” (BRAKHAGE, 1998). *The Domain of the Moment* é o testemunho de uma procura

por expressar figurativamente a experiência de abandono ao momento presente, de vulnerabilidade à eventualidade, que seria própria ao animal não-humano: apenas os humanos “lutam para sair dela” (BRAKHAGE, 1998).

The Domain of the Moment é composto por uma série de retratos de animais com que Brakhage se encontrou no espaço de sua casa. O primeiro de todos os retratos – o de um pintinho – talvez seja o mais bem sucedido nesse aspecto. A primeira imagem do filme são *flashes* que mostram uma textura rugosa, cinza, que apenas posteriormente poderemos identificar como sendo de um tecido – um casaco, talvez um cobertor. A seguir, aparece a penugem dourada, refletida contra luz, do que parece ser um pinto. O início do filme nos insere em um espaço que é muito mais tátil que visual, formado de texturas que flutuam na tela negra, que dela emergem e a ela retornam em movimentos cíclicos e periódicos. O tema do retrato aparece apenas alguns segundos depois, quando podemos ver o corpo inteiro de um pintinho, em meio ao capim. O retrato se estrutura desse momento em diante a partir da montagem de duas séries que diferenciamos a partir da luz, uma escura, outra parcialmente iluminada: em uma delas, vemos o pintinho ciscando a terra e procurando alimento com o bico em meio ao capim, na outra vemos o pintinho repetindo os mesmos gestos, sendo que ciscando no tecido, no escuro. A escolha da *fusão* de duas imagens como técnica para intercalar as séries talvez se justifique pelo desejo de Brakhage de fazer da montagem o lugar em que as imagens ameaçam se metamorfosear uma na outra, em que a terra se torna o tecido e o tecido se torna a terra. O modo como as mesmas imagens e os mesmos gestos se repetem, como se a cada momento a mesma ação sempre recomeçasse, nos dá a ideia de que a história do filme não transcorre sucessivamente, mas simultaneamente, como se, assim, estivéssemos lidando com uma experiência não-humana do tempo.

O retrato seguinte é o de um porquinho-da-índia, em que a expressão da ideia de *momento* se torna ainda mais intensa. A câmera se coloca sempre à altura do animalzinho, que come o capim com que Jane Brakhage o alimenta. A imagem do animal é composta a partir da sucessão e sobreposição de várias imagens ligeiramente diferentes entre si, filmadas sempre de modo extremamente próximo à criatura e sob uma luz de alto contraste, de modo a perturbar nossa compreensão das dimensões

do animal. Cada imagem se duplica em uma outra, que dela emerge como seu rastro, a partir da sobreposição de fotogramas, introduzindo, assim, pequenas diferenças, detalhes infinitos, variações minúsculas de um mesmo retrato, cujos elementos se repetem ciclicamente, luz, sombra, focinho, bigode, boca, dentes, penugem, capim, mão: o momento no qual o porquinho-da-índia se alimenta se revela, assim, como uma multiplicidade sensível complexa, um instante saturado de sensações, que insinua outras durações, que não aquelas do animal humano. A atenção dada aos bigodes em movimento sugere ainda todo um campo de perceptos não-visuais, no qual o corpo do animal estaria engajado.

O retrato mais misterioso de *The Domain of the Moment* talvez seja o do encontro de um guaxinim selvagem com um cão de companhia. O encontro acontece na janela da casa de Brakhage, no qual o guaxinim aparece, farejando o cachorro e este, que se encontrava deitado no chão, levanta-se e vai em direção à janela, sentido a presença do animal; Brakhage parece sugerir que esses dois animais jamais se veem, mas apenas sentem a presença um do outro pelo cheiro, como os primeiros planos do focinho do guaxinim e o salto abrupto do cão parecem indicar. Esta pequena história não é contada, naturalmente, de modo cronológico, mas a partir de uma colagem, cujos cortes valem mais pelo seu valor plástico que narrativo, sempre intercalado com flicagens mais lentas, que constroem a tensão entre expectativa e surpresa no filme. O que chama mais atenção na figuração deste retrato é o trabalho com as fusões, em que duas imagens – uma toda vermelha, outra toda azul – são sobrepostas aos fragmentos do corpo dos dois animais, da janela e da sala, tingindo de diferentes tonalidades emocionais a procura de um animal pelo outro, a sua presença e a sua ausência. As fusões também se dão entre primeiros planos dos pelos dos animais, que valem tanto pelo seu valor tátil, como pelas sensações olfativas que sugerem: as fusões permitem que diferenciemos os dois animais, ao mesmo tempo que os aproximam figurativamente, mostrando uma massa indistinta de pelos em movimento, insinuando, assim, uma multiplicidade de afetos que existiriam entre os dois seres, que não pertencem a exatamente nenhum deles.

The Domain of the Moment se desenvolve, portanto, como uma investigação figurativa que procura expressar o momento vivido do ponto de vista do animal, aludindo a um tempo presente

complexo, cuja matéria são durações diferentes daquela do animal humano. A ideia de uma entrega ao presente se torna mais clara quando Brakhage filma a experiência maior de abandono à fatalidade: a morte de um animal. O último retrato é o da cobra, que esmaga lentamente um rato com o seu corpo, filmado de maneira semelhante ao dos outros animais, próximo ao corpo, à altura do seu campo perceptivo. Se no retrato do porquinho-da-índia a atenção se deslocou para o bigode e o focinho, no retrato da cobra a câmera fica atenta à pele do animal, para sugerir percepções não-visuais. As imagens da cobra flicam lentamente na tela, alternando-se com telas pretas, introduzindo-nos um ritmo de suspense, de espera, em que aos poucos se revela a presa, já completamente capturada pelo corpo do réptil. As imagens em *close-up* da pele da cobra parecem interessar a Brakhage pela sua textura reptiliana, pelo padrão geométrico do couro. A montagem as sobrepõe às imagens do movimento do predador a enroscar-se na sua presa, sugerindo as percepções táteis, térmicas, proprioceptivas da cobra. A série dos fotogramas dos instantes finais da vida do rato é intercalada pela série de fotogramas pretos, arranhados manualmente por Brakhage em movimentos enérgicos, vitais, que surge no filme de modo abrupto, frequentemente antecipado pelo esmaecimento do foco. O que se insinua, desta maneira, é que a vida do rato ali, nesse último momento, vacila, prestes a se apagar, fazendo desaparecer com ela o próprio mundo.

O projeto de redenção da visão iniciado em *Anticipation of the Night* procurou salvar todas as dimensões da experiência visual que não poderiam se integrar na representação sem sacrificarem, assim, sua singularidade. A procura pela redenção da “gama infinita de movimentos”, das “inúmeras gradações de cor”, de todo um “mundo vivo povoado de objetos incompreensíveis” que estaria perdido, no momento que a criança aprende a “classificar percepções” (BRAKHAGE, 1963: 31), jamais é um retorno a um estado original, mas a condição necessária para uma criação continuada, que se traduz na expansão das possibilidades figurativas do filme. A figuração das perspectivas animais nos filmes que procuramos brevemente comentar nesse ensaio continua, portanto, o projeto brakhagiano, realizando um desses pequenos deslocamentos que, sutilmente, mudam tudo: o que se procura salvar agora é toda uma experiência visionária que estaria além ou aquém do que nosso corpo é capaz. A experiência

visionária que Brakhage almeja, podemos agora enfim afirmar, é a da multiplicidade viva: trata-se de se aventurar na variação perpétua da visão, no modo como ela se manifesta diferentemente em cada corpo vivo, em cada corpo em movimento, sem contudo deixar de ser, a cada vez, *visão* – univocamente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *The open: Man and animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRAKHAGE, Stan. Geometric versus Meat-inefable. *Chicago Review*, Chicago, v. 47/48, n. 4/1, p. 47-50, 2002

_____. A Conversation with Stan Brakhage. In: TAAFFE, Philip. *Composite Nature*. New York: Peter Blum Edition, 1998. Disponível em: <[http://www.philiptaaffe.info/Interviews_Statements/ CompositeNature.php](http://www.philiptaaffe.info/Interviews_Statements/CompositeNature.php)>. Acesso em 15 maio 2015.

_____. *Metaphors on vision*. Ed. P. Adams Sitney. Nova York: Film Culture, 1963.

BRENEZ, Nicole. Top ten 2013 by redacteurs, co-editors, and editor-in-chief. *La furia umana*, n. 18, 2013. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/77-2013-top-ten-films-lists>>. Acesso em: 04 maio 2015.

BRENEZ, Niolo; MARTIN, Adrian. Serious Mothlight. *Rouge*, n. 1, jun 2003. Disponível em: <<http://www.rouge.com.au/1/brakhage.html>>. Acesso em: 04 maio 2015.

CAMPER, Fred. Mothlight and beyond. *La furia umana*, n. 10, 2011. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/34-lfu-10/125-fred-camper-mothlight-and-beyond>>. Acesso em: 04 maio 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- DERRIDA, Jacques. *The animal that therefore I am*. Fordham: Fordham University Press, 2008.
- ELDER, R. Bruce. *The films of Stan Brakhage in the american tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1998.
- MILLER, Tyrus. Brakhage's occasions: figure, subjectivity, and avant-garde politics. In: JAMES, E. James. *Stan Brakhage filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005. p. 174-195.
- OLSON, Charles. Pieces of time. *Kulchur*, Nova York, n. 1, p. 19-22, 1960.
- SITNEY, Adams. *Visionary film: The American avant-garde, 1943-2000*. New York: Oxford University Press, 2002.
- THE FILM-MAKERS' COOP. *Online Film Catalog*, Nova York. Disponível em: <http://film-makerscoop.com/rentals-sales/search-results?fmc_alpha=b>. Acesso em: 04 maio 2015.
- UEXKÜLL, Jacob von. *Dos animais e dos homens*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1982.
- VALENCIA, Jacqueline. On Stan Brakhage's *Mothlight*. *These girls on film*, 2013. Disponível em: <<http://thesegirlsonfilm.com/2013/12/11/on-stan-brakhages-mothlight-1963/>>. Acesso em: 02 maio 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

Data do recebimento:
06 de abril de 2015

Data da aceitação:
09 de junho de 2015



Ê, gado manso! Ê, saudade! **Uma travessia com o filme *Aboio****

CRISTIANE DA SILVEIRA LIMA

Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG,
integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência

Resumo: *Aboio* (Marília Rocha, 2005) percorre o sertão brasileiro em busca de sujeitos que usam um tipo especial de canto – o aboio – para tanger os bois. Conjugando imagens em super 8 e em vídeo, com uma complexa tessitura sonora (que reúne não-hierarquicamente cantos, falas, ruídos em som direto, sons sintetizados e trilha musical), o documentário constrói paisagens das memórias dos vaqueiros e convida-nos a atravessar um cosmo onde homens e animais estabelecem uma relação de vizinhança e de escuta mútua.

Palavras-chave: Sertão. *Aboio*. Escritura Sonora. Cinema Documentário Brasileiro.

Abstract: *Cattle Callers (Aboio, Marília Rocha, 2005)* travels the Brazilian hinterland, looking for people who use the aboio, a kind of song to call and to calm the cattle. Combining images in super 8 and in video, plus a complex sound texture (which includes non-hierarchically songs, voices, noise taken by direct sound, synthesized sounds and soundtrack), the film builds landscapes of cowboys' memories and invites us to cross a cosmo where humans and animals establish a neighbor relationship and a mutual listening.

Keywords: Hinterland. *Cattle Callers*. Sound Scripture. Brazilian Documentary Cinema.

Résumé: *Aboio* (Marília Rocha, 2005) traverse des régions arides du Brésil à la recherche des sujets qui utilisent un type spécial de chant – l'*aboio* – pour guider les bœufs. Conjugant des images en super 8 et en vidéo, avec une texture sonore complexe (non hiérarchiquement composée par des chants, des paroles, des bruits en son direct, des sons synthétisés et aussi de la musique), le documentaire construit des paysages des mémoires des vachers et nous invite à traverser un cosmos où les humains et les animaux établissent une relation de voisinage et une écoute mutuelle.

Mots-clés: Sertão (Région aride brésilienne). *Aboio* (Chant des vachers). Écriture Sonore. Cinéma Documentaire Brésilien.

O que, por começo, corria destino para a gente, ali, era: bondosos dias. Madrugar vagaroso, vadiado, se escutando o grito a mil do pássaro rexenção – que vinham voando, aquelas chusmas pretas, até brilhantes, amanheciam numa restinga de mato, e passavam, sem necessidade nenhuma, a sobre. E as malocas de bois e vacas que se levantavam das malhadas, de acabar de dormir, suspendendo corpo sem rumor nenhum, no meio-escuro, como um açúcar se derretendo no campo. Quando não ventava, o sol vinha todo forte. Todo dia se comia bom peixe novo, pescado fácil: curimatã ou dourado; cozinheiro era o Paspe – fazia pirão com fartura, e dividia a cachaça alta. Também razoável se caçava. A vigiância era revezada, de irmãos e irmãos, nunca faltava tempo para à-toa se permanecer. Dormi, sextas inteiras, por minha vida. Gavião dava gritos, até o dia muito se esquentar. Aí então aquelas fileiras de reses caminhavam para a beira do rio, enchiam a praia, parados, ou refrescavam dentro d'água. Às vezes chegavam a nado até em cima numa ilha comprida, onde o capim era lindo verdejo. O que é de paz, cresce por si: de ouvir boi berrando à forra, me vinha ideia de tudo só ser o passado no futuro. Imaginei esses sonhos. Me lembrei do não-saber.

João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*

Apresentação

Primeiro longa-metragem da cineasta mineira Marília Rocha,¹ *Aboio* (2005) percorre a paisagem árida do sertão brasileiro em busca de sujeitos que usam um tipo especial de canto – o aboio – para tanger os bois. Filmado em diversas fazendas de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, o filme conjuga imagens em preto e branco, tomadas em super 8, com imagens em cores, capturadas em formato digital e, ainda, uma complexa textura sonora, que reúne os cantos de trabalho dos boiadeiros, as vozes faladas dos homens (dos entrevistados e, por vezes, também da equipe), a voz dos animais, os ruídos do mundo tomados em direto, sons sintetizados e trilha musical. O desenho de som é assinado por Bruno do Cavaco e a mixagem e trilha sonora original é do coletivo *O Grivo*.²

* Texto extraído da tese *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro* (2015), desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG e financiada pela Capes. O capítulo “Cantos em desaparecimento” é dedicado à análise de dois filmes que abordam os cantos entoados por trabalhadores rurais: *Aboio* (Marília Rocha, 2005) e também o conjunto de curtas-metragens *Cantos de trabalho – Mutirão, Cacau e Cana-de-açúcar* (Leon Hirszman, 1975-1976).

1. Marília Rocha foi uma das fundadoras do núcleo Teia, do qual participou durante dez anos. Hoje integra a produtora Anavilhana, ao lado de Clarissa Campolina e Luana Melgaço. Além de *Aboio* (2005), também dirigiu *Acácio* (2008) e *A falta que me faz* (2009). Atualmente, está em fase de produção do filme *A cidade onde envelheço*. Maiores informações: <http://mariliarocha.com> e <https://anavilhanafilmes.wordpress.com>. Acesso em: 06/01/2015.

2. Formado por Marcos Moreira Marcos (o Canário) e Nelson Soares, *O Grivo* vem trabalhando com a pesquisa de fontes sonoras acústicas e eletrônicas, construindo “máquinas e mecanismos sonoros”, reinventando os usos dos instrumentos musicais tradicionais. O duo tornou-se uma referência no tratamento dos componentes sonoros da escritura audiovisual no

contexto contemporâneo, notadamente por seus trabalhos com os realizadores da Teia e também com o cineasta e artista plástico Cao Guimarães. Maiores informações: <http://ogrivo.com>. Acesso em: 28/11/2013.

Com uma escritura que se vale fortemente de fricções, deslizamentos, sobreposições, texturas – tanto no plano sonoro quanto no plano imagético –, o filme nos convida a experimentar o sertão como ambiente atravessado, roçado bem de perto (MESQUITA, 2012: 32). Nessa travessia, nos deparamos com homens e animais em meio às paisagens sertanejas, de tal modo que vislumbramos entre eles uma relação de vizinhança ou aliança, espécie de comunidade fundada na escuta mútua. Como buscaremos argumentar, o sertão torna-se um lugar-cosmo onde os boiadeiros assumem o poder mágico de encantar o animal com essas melodias milenares, que atravessaram espaços, tempos, gerações, impulsionando homens e boiadas para um movimento de desterritorialização.

Paisagens da memória

Logo no preâmbulo, o filme nos apresenta a complexidade de sua escritura. Escutamos o som do chocalho, espécie de sino que se prendia normalmente ao pescoço dos bois, para ajudar o laçador a localizá-los, nos tempos em que o gado era criado solto pela caatinga. Seu som agudo e metálico acompanha a entrada do título do filme. Após alguns instantes de tela negra, surge uma casa modesta e a vegetação seca ao seu entorno, em preto e branco. A imagem apresenta uma granulação típica das películas antigas, remetendo-nos imediatamente às imagens de arquivo. A paisagem é vista a partir de variados fragmentos, tomados por vezes em *travelling*: galhos secos das árvores em contraste com o céu ao fundo, chapado; um raio de sol que vem encontrar a câmera; a silhueta de dois homens que passam a cavalo. Enquanto isso, escutamos uma massa sonora composta de sons sintetizados (um dos efeitos percebidos é o da rotação invertida de uma fita magnética), ruídos e uma voz que entoia notas fortes e longas, como se quisesse atravessar longas distâncias.³ Entre os melismas entoados pela voz, deciframos uma frase: “*Ê, gado manso! Ê, saudade*”. A massa sonora é interrompida subitamente, junto ao corte na imagem, indicando o fim do preâmbulo.

3. Trata-se da música “A chegada de Zé do Né na Lagoa de Dentro”, que abre o primeiro disco do grupo Cordel do Fogo Encantado. O álbum tem mesmo nome da banda e foi lançado pela RecBeat Discos, em 2001. O aboio que escutamos na peça é cantado pelo boiadeiro Zé do Né, que também aparece no filme de Marília Rocha.

4. Como sugerem Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), ao dizer que o filme compõe verdadeiros “ensaios audiovisuais poéticos”.

Nesse prólogo, de dicção fortemente ensaística e poética,⁴ já se faz notar a importância dada ao desenho de som. Ao longo do filme, voz, música, ruído e silêncio serão tratados de forma não-hierárquica, compondo um verdadeiro

continuum sonoro.⁵ Tal aspecto é fundamental para o modo como experimentamos e atribuímos sentido à escritura fílmica. Como escreve Carlos Alberto Mattos (2013: 39):

a prosódia roseana dos vaqueiros, as toadas do aboio, os mugidos e ruídos do campo, juntamente com as ambiências de O Grivo, chegam aos ouvidos do espectador como padrões sonoros do sertão reconfigurados em música. Não há mais uma hierarquia que privilegie a voz sobre os demais componentes (...).

O filme prossegue. Após o preâmbulo, sobre o fundo preto, surge o traçado da cabeça de um boi, que nos lembra a marca deixada pelo ferrete, utensílio usado para identificar o gado. “Vento virado, monte de água, levanta esse vento, Jesus Cristo mandou!”, recita repetidas vezes uma voz *off*, enquanto vislumbramos a silhueta de três homens que passam. Trata-se de uma reza de benzedor contra o “vento virado”, que abre os caminhos da equipe e do filme.⁶ De uma pequena casa de pau-a-pique, saem dois homens: um deles ainda prepara as rédeas do cavalo quando incide sobre o quadro uma voz com sotaque carregado e em tom informal: “naquela época era tão atrasado que meu pai não deu nenhum dia de escola à gente”. “Acanhado” diante de pessoas com maior grau de instrução (a equipe do filme), o homem explica que a criação recebida na infância se dava “quase como os próprios bichinhos no mato. Era uns bichinhos cuidando de outros”.

Logo a imagem em preto e branco dá lugar às imagens policromáticas de um pássaro em pleno voo. Compreendemos que os vaqueiros estão no tempo presente e que as imagens que pareciam do passado são, na verdade, atuais. Como se a vida no sertão se desse a partir dessa confluência de tempos, desse passado que se faz presente nas memórias, narrativas, cantos e práticas que o filme exhibe. Os boiadeiros relembram situações de sua infância, quando seus pais lhes permitiam acompanhar a lida com a boiada (tarefa desempenhada normalmente por adultos). Há uma nostalgia na fala dos boiadeiros, cientes de que a prática de tanger o gado por meio do aboio está em vias de desaparecer. O filme se empenha em escutar essas histórias para compor, a partir delas, *paisagens da memória*, como propõe Mesquita (2012: 32-33).

5. Frédéric Dallaire (2014) retoma a noção de *continuum* sonoro, tal como esboçada em escritos de Michel Fano, para designar a globalidade de sons de um filme, com todos os seus componentes (fala, música, ruído, silêncio), pensados de forma articulada em um mesmo plano estético.

6. Única inserção da voz do boiadeiro e benzedor João Pião, de Cordisburgo (MG), cujo nome consta nos créditos finais.

A nostalgia que emana do filme é difusa, e algumas imagens dialogam com a fragmentação e a fragilidade da memória, com a impossibilidade de restituir integralmente o que já se foi, de amarrar causas e consequências. Penso nas imagens em super-8 granuladas, em contraluz. Nesses registros, baixa informação e alta expressão, por assim dizer, se relacionam com as lembranças verbalizadas pelos vaqueiros e com seus cantos. Busca-se, em suma, um diálogo não literal ou direto, mas evocativo e deliberadamente “impreciso”.

Mas este rememorar não está descolado de certo modo de narrar: as imagens-lembranças dos vaqueiros se materializam em falas que são portadoras de uma musicalidade própria, mesmo em seu registro falado. Os termos empregados revelam um emprego singular da língua (como na construção verbal “não é interrompido lembrar”, usada por um deles), além de um sotaque típico da região. O filme demonstra uma atenção extrema às sonoridades desses falares dos boiadeiros, bem como aos outros ruídos que permeiam o seu cotidiano.

Em torno da fogueira, em uma noite de lua cheia, vaqueiros compartilham histórias e cantos, revivendo uma prática de seus antepassados, baseada em uma escuta compartilhada: a cantoria. Um deles conta a história de um famoso cordel – o “ABC” –, que narra a saga de Pedro Veneno, um boi bravo nunca capturado por ninguém. O vaqueiro por vezes declama um verso ou outro de cor e comenta: “Esse ABC é bonito demais, rapaz!”. Baseado em fatos reais, o cordel é texto antigo, de autoria desconhecida, que atravessa gerações (como o aboio), só que por meio de cópias manuscritas e lidas em voz alta. O vaqueiro canta ao pé do ouvido de outro boiadeiro e cantador, usando seu chapéu de couro como caixa de ressonância para amplificar a própria voz (FIG. 1).

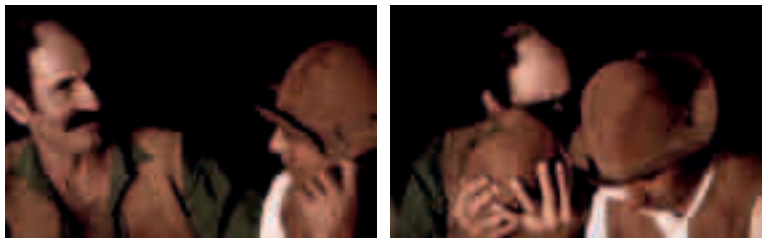


Figura 1: Cantoria ao pé do ouvido, entorno da fogueira.

Estamos bem perto daquelas práticas sedimentadoras da experiência, consideradas em declínio na sociedade moderna, como outrora escreveu Walter Benjamin, ao falar da atividade narradora. Benjamin diagnosticou o “declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem” (GAGNEBIN, 1994: 11).⁷ Em *Aboio*, os vaqueiros conservam essas práticas linguageiras, mediadas pela canção, ancoradas na transmissão da experiência, em seu sentido pleno. Sentados lado a lado, um boiadeiro canta, o outro responde. O filme faz ver um circuito de escutas em pleno funcionamento. As vozes fortes improvisam melodias com notas longas e *glissandos*, explorando as microvariações de alturas.

Serge Cardinal (2014), ao comentar essa sequência, observa que os cantadores não projetam sua voz em direção às “profundezas do espaço”: eles a projetam contra o corpo do outro. A voz é forte o suficiente para ultrapassar uma relação de escuta. Entoadada ao pé do ouvido, ela vem *tocar* o corpo do outro, criando um espaço de ressonância físico, tátil. Esse *modus operandi* não deixa de se aproximar da forma com que o canto dos boiadeiros vem tocar o corpo do animal (como um afago, um carinho, eles explicam) e colocá-lo em movimento.

A sequência termina ao som do crepitar do fogo. A chama é filmada em detalhe, produzindo um belo efeito de luz e sombra. Logo surge um novo letreiro, sob fundo negro, que introduz o segundo bloco – no qual a proximidade entre homens e animais se tornará mais evidente.

Uma comunidade de escuta

Uma voz *off*⁸ indaga sobre as origens do aboio, canto que remonta a “tempos imemoriais”, a *Ur*, aos *Campos de Abraão* e do Rei Davi no Egito e na Grécia; a Anacreonte e Sócrates (que teriam sido grandes aboiadores); à ocupação da península ibérica pelos Mouros; ao canto entoado pelos *moezzin* nos templos islâmicos. A fala é repleta de referências, mas seu concatenamento não nos oferece uma argumentação coesa. Esboça-se uma vontade de explicação que o filme não encampa de todo. A voz convida o espectador a imaginar aquilo o que é dito, na impossibilidade de

7. No prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter, 1892-1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

8. Ao longo do filme, além dos boiadeiros e dos realizadores, escutamos as vozes de outros quatro entrevistados, indicados nos créditos finais: os músicos Naná Vasconcelos, Elomar Figueira Mello e Lira Paes (o Lirinha, integrante do grupo Cordel do Fogo Encantado à época), e o boiadeiro e benzedor João Pereira de Oliveira, o João Pião. Eles surgem em trechos breves e sua presença no filme se dá exclusivamente por meio do som (voz falada ou cantada, sempre coberta por outras imagens). Assim, por vezes quase não notamos que algumas vozes não são dos vaqueiros: elas surgem em meio aos outros sons sem ganhar excessivo destaque.

vermos os grandes campos que existiram nesses outros tempos. Enumeram-se os diferentes lugares onde o aboio foi cantado, mas estamos longe de certezas e asserções sobre a história, mais próximos de um imaginário em torno do que seriam, genericamente, esses “tempos imemoriais”. Prática em vias de se extinguir, como a voz anuncia, o aboio é vestígio de outros tempos. Enquanto isso, uma situação da vida cotidiana: um vaqueiro montado a cavalo em meio à caatinga.

No plano subsequente, exhibe-se o pescoço de um boiadeiro, em detalhe. Acompanhamos o movimento da laringe provocado pela abertura e fechamento da glote durante a fala (que aqui está mais próxima de sons onomatopaicos), isto é, o trabalho do corpo na produção da voz. Em outros momentos, o plano-detalle do corpo mimetiza a paisagem e também o animal (FIG. 2). A barba do vaqueiro e os pelos do braço lembram a textura composta pelos arbustos secos. Vez ou outra, filma-se o olho do homem e o olho do boi, produzindo, pela justaposição, uma relação de vizinhança entre homem e bicho. Como escreveu Luiz Araújo Pereira (2010: 1):

No filme, os *closes* são apresentados em contrastes. O do boi e o do vaqueiro. O olho e a epiderme. Eles nos sugerem – esses *closes* das partes superiores do corpo – que o homem e o animal estão profusamente integrados ao mesmo ambiente, na vida e na morte, no tempo e no espaço (...) integram-se num único destino, pois são irmãos de cavalgadas.

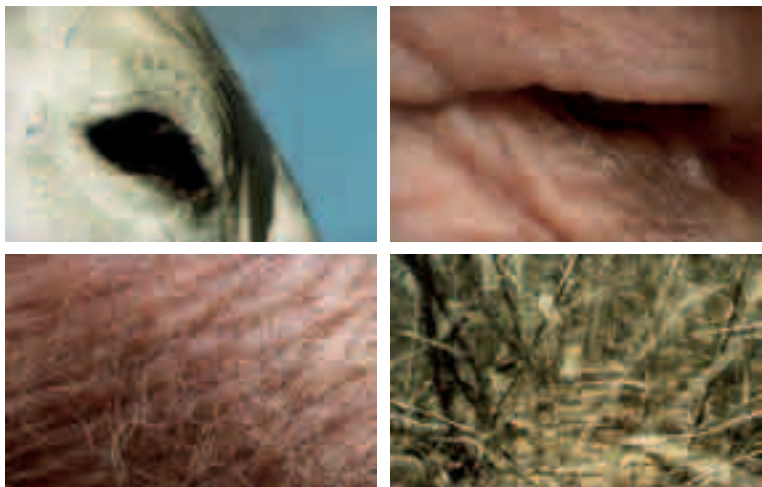


Figura 2: Aproximações entre homem, animal e paisagem.

Ao materializar em sua escritura a relação de *vizinhança* entre os homens, os animais e a paisagem, *Aboio gesta um mundo* de natureza audiovisual (CARDINAL, 2014: 1). O autor recupera o pensamento de Jean-Luc Nancy para argumentar que o cinema se constitui a partir de uma disposição e de uma distribuição mútua, “um entre-pertencimento”, ou melhor, um comparecimento, “uma correlação de aparências entre si”. Daí ele extrai que a tela de cinema não é nada mais do que essas existências que se tocam por comparecimento (*comparution*), estabelecendo, assim, um mundo.

A tela é um espaço somente na aparência, e um espaço de comparação; é a aparência que toma o movimento de *comparecimento*: o movimento complexo de uma fricção mútua pela qual os homens e os animais se apresentam a mim sem marcas nem traços que me permitiriam decidir minha atitude a seu respeito. (CARDINAL, 2014: 13, trad. nossa)⁹

Nesse mundo fabricado com os recursos expressivos próprios do cinema, o sertão surge como um cosmo em que homem e animal são integrados ao mesmo ambiente, vinculados por uma aliança. Acompanhamos os vaqueiros que imitam, com suas vozes ásperas e guturais, o som produzido pelos bois. Nessas cenas, a passagem da fala humana para as onomatopeias se dá de forma orgânica, sem sobressaltos, como se o homem falasse a língua do animal. Assis, ainda no início do filme, emula o som do boi e do cachorro. Próximo ao final, outro vaqueiro nos mostra pacientemente o som que o chocalho faz quando as vacas comem ou correm. O conhecimento dos homens vem encarnado na voz e no gesto. É assim como os bois conhecem os boiadeiros pelo fardo, eles também conhecem seu gado: o boiadeiro sabe de cor o nome dos animais (os bezerros ganham o nome da vaca que lhes deu a luz) e estes, por sua vez, obedecem às orientações dos homens: “Passa, Fulana!”, diz o vaqueiro. E a vaca obedece “que nem gente”. O filme faz ver que homem e bicho são parte de uma mesma intensidade que atravessa o sertão. “Um bichinho cuidando do outro”, como anunciara um dos vaqueiros, no início.

Jean-Christophe Bailly (2007) reivindica para o olhar aquilo o que permite estabelecer uma comunidade entre homens e animais. Os animais nos olham e nos fazem compreender que

9. “L'écran n'est qu'en apparence un espace, et un espace de comparaison; c'est l'apparence que prend le mouvement de comparution: le mouvement complexe d'un frottement mutuel par lequel les hommes et les animaux se présentent à moi sans marques ni traits qui me permettraient de décider de mon attitude à leur égard”.

10. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. In: RILKE, Raine Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Globo, 2001. (edição bilíngue).

11. “Les animaux assistent au monde. Nous assistons au monde avec eux, en même temps qu’eux. Cette communauté du sens de la vue nous apparie et nous apparente, elle pose entre nous la possibilité du seuil, celle de cette expérience dont parle Rilke”.

12. “c’est par la vue que nous voyons que nous ne sommes pas seuls à voir, que nous savons que d’autres que nous voient, regardent et contemplent”.

13. Uma discussão mais nuançada acerca do conceito de escuta é feita no quinto capítulo de nossa tese, intitulado “Sobre a escuta, ainda” (LIMA, 2015: 50-67).

14. “Pour être vacher dans le Sertão, il faut accepter de chanter sa mélancolie pour les vaches ; pour appartenir à la communauté des hommes, il faut pouvoir chanter pour les animaux, c’est-à-dire les reconnaître comme des auditeurs qu’on peut toucher, émouvoir par sa voix ; non pas, donc, simplement user de sa voix comme d’une excitation sonore pour les mettre en mouvement, mais pour faire de ce mouvement l’effet de notre communauté esthétique avec les animaux”.

O autor faz referência aí a *L’ouvert*, precisamente (AGAMBEN, 2002: 46, 93).

somos olhados. Porém, seu olhar nos atravessa, vai além de nós, como se mirassem o Aberto. Bailly recupera os versos da *Oitava Elegia de Duíno*, de Rilke: “esses olhos calmos que o animal levanta, atravessando-nos com seu mudo olhar/ a isto se chama destino: estar em face do mundo, eternamente em face”.¹⁰ A partir da leitura do poema, Bailly escreve: “Os animais assistem ao mundo. Nós assistimos ao mundo com eles, ao mesmo tempo que eles. Essa comunidade do sentido da visão nos reúne e nos aproxima; ela coloca entre nós a possibilidade do limiar, aquela da experiência da qual fala Rilke” (BAILLY, 2007: 35, trad. nossa).¹¹

Em *Aboio*, outros sentidos auxiliam na constituição dessa comunidade entre homens e animais: o tato, o olfato e, particularmente, a audição. Bailly afirma: “é pela visão que vemos que nós não somos os únicos a ver, que nós sabemos que outros nos veem, nos olham e nos contemplam” (BAILLY, 2007: 57, trad. nossa).¹² Parafraseando-o livremente, podemos dizer que, em *Aboio*, é pela escuta¹³ que percebemos que não somos os únicos a escutar, que sabemos que outros nos escutam, nos entendem, nos apreciam. O boiadeiro escuta sua boiada e ao fazê-lo, percebe-se sendo escutado, apreciado. É por isso que o boi lhe obedece, não apenas porque é capaz de *ouvir*.

Para ser vaqueiro no sertão, é preciso aceitar cantar sua melancolia para as vacas; para pertencer à comunidade dos homens, é preciso poder cantar para os animais, isto é, reconhecê-los como ouvintes que se podem tocar, comover pela voz; não apenas, então, usar sua voz como uma excitação sonora para colocá-los em movimento, mas fazer desse movimento o efeito de nossa comunidade estética com os animais. (AGAMBEN *apud* CARDINAL, 2014: 4, trad. nossa)¹⁴

Homens e animais compartilham a capacidade de perceber o som como indício, como alerta (e estamos aqui ainda no nível mais primário da audição, puramente fisiológico). Contudo, nas relações agenciadas pelo filme, não se trata de pura relação de causalidade, de reflexo condicionado: tudo se passa como se ao boi fosse concedida a capacidade de uma escuta musical. O boi aprecia a qualidade da voz e do canto do boiadeiro, entra em ressonância com aquele canto. Como um dos vaqueiros comenta: “tudo nessa vida precisa de uma agrado”. Inversamente, quando

o homem reproduz com sua voz o mugir do boi, o ritmo do chocalho, os latidos dos cães, o que se revela não é meramente a capacidade imitativa do homem, mas antes, uma escuta aguda do que está no seu entorno e sua capacidade de interagir com eles nos mesmos termos, isto é, por meio do som. Novamente, o que se passa é um complexo circuito de escutas, agora envolvendo homens e animais.

Seria preciso um longo percurso para compreender a fundo o que está em jogo na relação homem animal colocada na *Oitava Elegia*, retomada, muito antes de Bailly, por Heidegger, para a discussão de conceitos fundamentais da metafísica,¹⁵ mas sob uma perspectiva completamente outra (e que dirá da impossibilidade mesma de homem e animal formarem uma comunidade). Mas então estaríamos já muito longe do filme. Preferimos continuar com *Aboio* e essa comunidade ou aliança que boiadeiros e boiada fundam, a partir da escuta mútua. Sobre a aliança, impossível não lembrar da conhecida formulação do *devoir-animal*, feita por Deleuze e Guattari: “uma vizinhança, uma *indiscernibilidade*; que extrai do animal algo de comum, muito mais do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 63). Sem se confundir com a imitação, a semelhança ou a identificação entre homem e animal (uma vez que não se trata de relações de correspondência, equivalência ou analogia), “o *devoir* é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 15).

Se todo animal é uma *espécie de existência* que solicita ser olhado, contemplado (MORITZ *apud* BAILLY, 2007: 51), e ainda, se todo animal possui um *valor existencial de manifestação e apresentação* (PONTY *apud* BAILLY, 2007: 98), no filme, todas as coisas guardam esse valor: o gado, os pássaros, as casas, o céu, a terra, a vegetação, o fogo, a chuva, os homens, as mulheres. Cada plano do filme mostra que tudo tem um valor existencial e merece ser olhado demoradamente, escutado com atenção. O sertão, a paisagem, o homem, os animais são *hecceidades* – para conservarmos os termos de Deleuze e Guattari – “no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 40).

15. Parte dessa discussão é retomada por Giorgio Agamben. Conferir sobretudo os capítulos 13 a 17. In: AGAMBEN, Giorgio. *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002.

Às relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, os autores chamam *longitude*; ao conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz de produzir, *latitude*. Daí resulta que a hecceidade é uma *cartografia*. O sertão surge no filme como uma cartografia porque constitui “uma individualidade perfeita à qual não falta nada”, como uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data (exemplos de hecceidades mencionados pelos filósofos). Não se constitui “simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 43). Nem é simplesmente uma paisagem onde se situam homens e animais. É antes de tudo um espaço de “metamorfoses”, onde o animal se avizinha do homem que se avizinha da paisagem. E feito da confluência de tempos, no qual o passado habita o presente, mas sendo ainda passado: “Uma hecceidade não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 43). Os homens que falam e cantam no filme parecem mesmo *fora do tempo*: eles vivem como em um passado que já não é. “Não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá já foi”, anuncia uma voz *off* no início do terceiro bloco. Ou como escreve Guimarães Rosa, no trecho que nos serviu de epígrafe: “de ouvir boi berrando à forra, me vinha ideia de tudo só ser o passado no futuro”.

O sertão e suas reverberações

O sertão surge em *Aboio* como uma *melodia que canta por si mesma*. Mais uma vez citamos Bailly, ao recuperar a discussão de Merleau-Ponty sobre a natureza, em um curso ministrado no Collège de France, entre 1956 e 1960.

16. “Le déploiement d’un Umwelt, écrit von Uexküll, c’est une mélodie, une mélodie qui chante elle-même”: la mélodie est à la fois chant proferé et chant entendu à l’intérieur de soi, chaque animal a en lui le chant de son espèce et commet sa variation. Ce chant, à chaque fois varié autrement, décrit une paysage, ce qui revient dire une lecture du paysage – un parcour, une traversée, une rémémoration”.

“O estabelecimento de um *Umwelt*, escreve von Uexküll, é uma melodia, uma melodia que canta por si mesma”: a melodia é a uma só vez canto proferido e canto escutado no interior de si, cada animal tem em si o canto de sua espécie e realiza sua variação. Esse canto, a cada vez diferenciado, descreve uma paisagem, o que significa dizer uma leitura da paisagem – um percurso, uma travessia, uma rememoração. (PONTY *apud* BAILLY, 2007: 98, trad. nossa)¹⁶

Foi Jakob von Uexküll quem descreveu o clássico exemplo do carrapato que se ergue até a ponta de um galho, atraído pela luz, tombando sobre um mamífero ao passar por baixo do mesmo galho – retomado por Deleuze e Guattari no platô “Acerca do Ritornelo”. Sobre as contribuições de Uexküll, Agamben escreve:

Nós imaginamos com muita frequência que as relações que um sujeito animal determinado estabelece com seu ambiente tem lugar no mesmo espaço e no mesmo tempo que aqueles que nos ligam aos objetos de nosso mundo humano. Essa ilusão repousa sobre a crença em um mundo único onde se situariam todos os seres vivos. Uexküll mostra que tal mundo unitário não existe, nem um tempo e um espaço iguais para todos os seres vivos. (AGAMBEN, 2002: 64, trad. nossa)¹⁷

Para o biólogo, os animais percebem diferentemente o mundo em seu entorno (seu habitat), a partir de elementos com os quais estabelecem uma estreita unidade funcional ou *musical*. Como se esses elementos exteriores e o corpo do animal fizessem parte de uma mesma “partitura musical”, duas notas “do teclado sobre o qual a natureza toca sua sinfonia de significação supratemporal e extra-espacial” (UEXKÜLL *apud* AGAMBEN, 2002: 66, trad. nossa).¹⁸ É curioso o modo como Uexküll recorre à música para se referir à estreita ligação entre os animais e o seu ambiente. Se tal relação nos interessa é porque, no mundo audiovisual fabricado pelo filme, homem, animal e paisagem estão profundamente conectados e tal conexão não se dá por relações funcionais ou causais, mas afetivas e musicais.

Como mencionamos, tanto no som quanto na imagem, o filme produz diferentes modalidades de atrito, fricções, deslizamentos, sobreposições, como bem destacou Cardinal (2014). Os ruídos produzidos no contato com a vegetação ou com o solo, os sons dos animais estão longe de ter apenas um efeito realista sobre as imagens. Eles convivem com inúmeras vozes, singulares, que passeiam por diferentes registros (versos declamados, os diferentes cantos, as onomatopeias). Os sons do ambiente são conjugados a outras sonoridades, graças às outras músicas que compõem o filme (*A chegada do Zé do Né na Lagoa de Dentro*, do Cordel do Fogo Encantado; e *Nordeste*, de Naná Vasconcelos), às intervenções sonoras de *O Grivo* e ao tratamento dado na finalização por Bruno do Cavaco. A câmera filma a

17. “Nous imaginons trop souvent que les relations qu’entretient un sujet animal déterminé avec les choses de son milieu ont lieu dans le même espace et dans le même temps que celles qui nous lient aux objets de notre monde humain. Cette illusion repose sur la croyance en un monde unique où se situerait tout les êtres vivants. Uexküll montre qu’un tel monde unitaire n’existe pas, pas plus qu’un temps et un espace égaux pour tous les être vivants”.

18. “clavier sur le quel la nature joue sa symphonie de signification supratemporelle et extra-spatiale”.

19. Conforme o verbete *Roçar*, no Dicionário Michaelis, disponível *on line* no link: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/rocar%20_1038569.html. Acesso em: 13/05/2014.

20. Lembremos dos contos “O Burrinho Pedrês” e “Conversa de Bois”, por exemplo, originalmente publicados em *Sagarana*, de 1946, nos quais acompanhamos a conversa entre boiadeiros e também entre os animais.

21. Tal aproximação é esboçada no texto “Veredas de som”, publicado por Carlos Alberto Mattos, em 14/09/2007. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/09/14/veredas-de-som-73379.asp>. Acesso em: 23/05/2014.

paisagem como que roçando a vegetação bem de perto; os bois roçam-se uns aos outros, assim como uma menina que invade o quadro também roça o corpo do pai ou do avô, enquanto um velho boiadeiro improvisa versos. No plano sonoro, um som desliza sobre o outro: a fala passeia pela poesia, pela música e pelas onomatopeias; a voz soa como que “rasgando” a garganta. Como se os elementos sonoros também roçassem-se uns aos outros. Roçar: cortar o mato com foice, deitar abaixo, mas também deslizar por cima de, friccionar mansamente, tocar de leve. É esfregar, gastar ou desgastar por meio de atrito, é passar junto, tocar de leve; resvalar.¹⁹ *Aboio* se vale da figura do roçar para se aproximar da experiência dos homens do campo – ou da *roça* –, que fazem dos seus cantos e trabalho, um modo de roçar, tocar os corpos (dos animais, dos homens) e colocá-los em movimento.

Ressaltamos o valor dos momentos de silêncio, pausas, respiros resultantes do contraste do que vinha antes com o que vem depois. Recuo da palavra e da música para que os ruídos mínimos se façam notar. O filme constrói, por meio de tempos mortos e silenciosos, um cotidiano que se dá em um ritmo desacelerado, diferente de nós, espectadores. Um ritmo lento e sedimentado, necessário às práticas narradoras e ao intercâmbio de experiências, como concebeu Benjamin. Mas isso não significa “vazio sonoro absoluto”, como escreve Mattos, ao reivindicar uma ausência de silêncio no filme (MATTOS, 2013: 39). Já dizia o personagem Riobaldo, narrador e personagem de *Grande Sertão: Veredas*: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 1994: 601). Pensemos no plano de uma velha senhora olhando pela janela, em *Aboio*. Silenciosamente, ela lança o olhar para algum lugar indefinido, localizado no fora-de-campo. Esse olhar que fita o mundo – como o olhar animal que fita o Aberto, como escrevera Rilke – ganha espessura quando acompanhado desse silêncio que impregna a imagem. O plano é breve, mas pleno de sentido, graças talvez ao silêncio que confere à imagem essa *presença em demasia*, descrita por Riobaldo.

Aboio dialoga com o imaginário sertanejo construído por Guimarães Rosa, tanto pela musicalidade da fala do povo do sertão que o autor tão bem traduziu em prosa, quanto pela construção do sertão como cosmo. Existe em *Grande Sertão: Veredas* e em toda a obra de Guimarães Rosa²⁰ um imaginário em torno do sertão que reverbera em *Aboio*.²¹ O filme chega

a fazer uma alusão explícita à personagem Diadorim, quando escutamos o caso da mulher que aboiava como um homem, narrado em *off* por um dos vaqueiros. Nessa brevíssima passagem, o filme cria uma pequena abertura no universo eminentemente masculino dos boiadeiros e nos exhibe, de relance, a imagem de uma moça com chapéu de couro. É também em *off* que escutamos a história de uma mulher grávida, que luta corajosamente contra um boi bravo, estabelecendo no interior do filme um desvio ficcional e poético (já não sabemos se o que é narrado é uma história vivida por alguém ou se é um conto, uma fábula), que dialoga sobremaneira com a narrativa literária.

Desterritorializações

O terceiro e último bloco é introduzido pelo símbolo do infinito (∞), inscrito sobre a tela negra. Uma voz em *off* de um entrevistado narra:

Quando Deus gritou “Fiat! Faça-se a luz, a terra, as estrelas”... Quando o universo nasceu, ele começou a se dissipar. Tudo o que existe, tudo o que é criação, dentro da ordem material, ao surgir, no instante mágico em que surgiu, já começa a morrer. Não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá já foi.

Essa descrição bíblica do surgimento do mundo é acompanhada da imagem do céu – o firmamento, a morada de Deus – em movimento giratório, cíclico, evocando as noções de totalidade, unidade, eternidade, e também a rotação terrestre. Em muitas culturas, o círculo é

um símbolo que inclui ambas as ideias de permanência e dinamismo (...). Para os antigos, o cosmos observado apresentava, ele mesmo, como inescapavelmente circular – não apenas os planetas eles mesmos, incluindo o presumido disco achatado da terra, circulado pelas águas, mas também seus movimentos cíclicos e os ciclos recorrentes das estações. (TRESIDDER, 2004: 108-109, trad. nossa)²²

22. “a symbol of completeness than can include ideas of both permanence and dynamism. (...) To the ancients, the observed cosmos presented itself inescapably as circular – not only the planets themselves, including the presumed flat disc of the earth circled by waters, but also their cyclical movements and the recurring of cycles of seasons”.

Embora não possamos afirmar que Marília Rocha faça um uso simbólico das imagens, é inegável que tal movimento giratório dialoga em muito com os depoimentos que escutamos no terceiro bloco, quando o filme aborda as crenças dos sujeitos filmados. Isso se manifesta desde o começo (já no primeiro bloco, a reza estava presente), mas é somente na terceira parte, acerca do infinito, que o filme aborda de forma mais detida as relações insondáveis entre o mundo dos homens e outras forças, mobilizadas por meio de pequenos gestos, rituais e orações. As histórias contadas pelos vaqueiros remontam a esse passado não tão distante (época em que o boi era criado solto e que o boiadeiro precisava trabalhar horas a fio). Já os cantos entoados remontam não só a um passado histórico, mas também a um tempo mítico.

O canto elegíaco é a relação audiovisual que aproxima os homens e os animais em um tempo de abandono, que aproxima esses vaqueiros – que cantam porque, pelo hábito, se sabem escutar ainda e sempre, ou depois da história – e essas vacas – que escutam porque elas sabem, por adestramento, que esse canto é desde sempre para elas, desde a pré-história. (CARDINAL, 2014: 5, trad. nossa)²³

23. “Le chant élégiaque est le rapport audio-visuel qui rapproche les hommes et les animaux dans un temps d’abandon, qui rapproche ces vachers – qui chantent parce que, par habitude, ils se savent écouter encore et toujours, ou après l’histoire – et ces vaches – qui écoutent parce qu’elles savent, par dressage, que ce chant est depuis toujours pour elles, depuis la préhistoire”.

Em *Aboio*, os vaqueiros aproximam-se da figura do feiticeiro e, por vezes, seu canto é tratado como um dom. Para Zé do Né, por exemplo, o aboio não se aprende nem se ensina. Já Seu Ioiô, após narrar um grande feito do passado – quando ele desafiou um fazendeiro e conseguiu reunir mais de cinquenta bois, contando apenas com um ajudante – explica o seu “feitiço”: “Assim como Jesus Cristo costurou a camisa do seu amado filho sem agulha e sem dedal, boi, tu há de me acompanhar até onde eu quiser te levar!”. A obediência dos bois se deve às orações: é preciso fazer a prece três vezes, rezar “um Pai Nosso e uma Ave Maria”. Fazendo o procedimento correto, o boiadeiro garante que o gado obedece (desde que não se passe à frente dos bois). Em outra sequência, ele explica que com alguns procedimentos simples e algumas rezas consegue eliminar inclusive os carrapatos do gado. “Você acredita nisso?”, ele indaga a Marília. “Acredito”, responde a diretora.

Deleuze e Guattari (1997), ao escreverem sobre o devir-animal, tecem considerações sobre a feitiçaria e a figura do *anômalo*, o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização.

Os feiticeiros sempre tiveram a posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombam as fronteiras. Eles se encontram na borda do vilarejo, ou *entre* dois vilarejos. O importante é sua afinidade com a aliança, com o pacto, que lhes dá um estatuto oposto ao da filiação. Com o anômalo, a relação é de aliança. (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 24)

O boiadeiro conhece as rezas que podem curar o boi e seus cantos têm fortes poderes desterritorializantes. Como escrevem Deleuze e Guattari, “a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 97). Estamos bem longe das guerras, dos exércitos ou da ideia de um “povo de uma nação”; mais perto do homem ordinário e da vida cotidiana (mesmo que com poderes mágicos ou místicos). *Aboio* revela essa força agenciada pela música, capaz de arrastar boiadas inteiras por longas distâncias. O aboio é dádiva e confere o poder de encantar o boi, mas para tanto é preciso que o boiadeiro enfrente as dificuldades do dia-a-dia, do aqui e agora, vividas no plano material, imanente. Às vezes fazendo apenas duas refeições ao dia, tendo que extrair água do cipó-de-mucunã para saciar a sede, outras vezes sofrendo acidentes de trabalho (como aqueles que fraturaram o dedo, a clavícula e uma costela de Seu Quelé). No limite, há uma dimensão de sacrifício em seu ofício, como nos conta Assis: “Eu digo que no dia em que nós morrer, nós vamos pro céu. Porque a luta é animada. Só o cabra chegar do mato cortado, derramando seus pingos de sangue... Eu acho que Deus da fé disso”.

Em três momentos do filme surge uma cartela de fundo negro, com a inscrição de um traçado, remetendo-nos às marcas dos ferretes em brasa utilizados para identificação do gado. Tais símbolos aparecem como elementos estruturadores, evocando outras imagens e narrativas, notadamente aquelas de caráter místico ou religioso – o que é reforçado pelos depoimentos e rezas presentes no filme.

O primeiro símbolo surge à esquerda da tela, logo após o preâmbulo, e é formado por uma linha que sugere o contorno da cabeça do boi e seus chifres (FIG. 3).²⁴ Presente em mitologias de inúmeras culturas (grega, persa, mediterrânea, hindu, etc.), o boi

24. Para uma melhor visualização desses elementos que surgem, no filme, na cor branca e inscritos na tela negra, optamos por extrair apenas os seus contornos e inseri-los nesse artigo sob outra forma: na cor preta sobre o fundo branco.

25. “Power, potency, fecundity – a protean symbol of divinity, royalty and the elemental forces of nature, changing in significance between different epochs and cultures. In cave art the bull is second only to the horse as the most frequently painted image of vital energy”.

26. Como nos confirmou a diretora, em conversa informal por email, as inscrições que vemos no filme foram extraídas do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Mais precisamente, das antigas edições de capa amarela, publicadas pela José Olympio Editora.

27. Transcrevemos aqui o verbete disponível no dicionário Michaelis da Língua Portuguesa, on line: Enigma: *sm (gr aínigma)*
1 Dito ou fato de difícil interpretação. 2 Descrição metafórica ou ambígua de uma coisa, tornando-a difícil de ser adivinhada. 3 Aquilo que dificilmente se compreende: *O coração da mulher é um enigma*. 4 Aquele de cujo procedimento é difícil conhecer as causas ou razões: *Esse homem é um enigma*. 5 Adivinha. *Chave do enigma*: explicação daquilo que não se compreende. *E. figurado* ou *e. pitoresco*: diz-se daquele em que as palavras ou frases são representadas por figuras, cujo nome oferece analogia com o que se pretende significar. *E. tipográfico*: aquele em que as palavras ou frases são representadas por letras ou sinais tipográficos. (Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>. Acesso em: 13/05/2014).

simboliza “poder, potência, fecundidade – um símbolo proteico da divindade, realeza e as forças elementares da natureza” (TRESIDDER, 2004: 80, trad. nossa).²⁵ Mas a figura utilizada pelo filme lembra-nos também o ômega (só que invertida), última letra do alfabeto grego, que no texto bíblico, está associada a Deus, o início e o fim de todas as coisas (“Eu sou o Alfa e o Ômega, o primeiro e o derradeiro”, como consta no livro do Apocalipse). A letra *upsilon*, no alfabeto latino, é o ômega invertido, mais próximo da imagem que vemos no filme (∩).

O terceiro símbolo que surge à direita do quadro é o do infinito (FIG. 3), mais conhecido entre nós, por ter sido objeto de reflexões em distintas áreas do conhecimento, como a filosofia, a teologia, a cosmologia, a matemática, mas também a literatura e outras artes. Como forma geométrica, assemelha-se ao traçado do número 8 deitado (∞), uma linha curvilínea sem início nem fim. Simboliza o inumerável, o incontável e está associado às ideias de Deus e de eternidade. Mais uma vez encontramos, no filme, eco da obra de Guimarães Rosa: *Grande Sertão* começa com um travessão e termina, justamente, com o símbolo do infinito. Aliás, esse símbolo surge na iconografia sertaneja das ilustrações de Poty, feitas com a técnica da xilogravura, presentes no livro *Sagarana* (FIG. 4), e também em outras obras.²⁶ O infinito desenhado por Poty aparece logo abaixo do desenho do animal (no caso, o burrinho), dentro de um círculo.

O segundo símbolo, de difícil apreensão, surge bem ao centro do quadro e é formado por um semicírculo na parte superior, sustentado por uma linha reta, na vertical, que por sua vez se apoia sobre uma linha curva na base, como o traçado de uma onda (FIG. 3). Algo na imagem nos remete ao chifre do boi, mas também à forma do ferrete. Ou uma estaca. Ou seriam o céu e a terra, ligados por esse elemento vertical central (talvez o homem)? Há algo de enigmático no modo como esses sinais tipográficos surgem na tela negra, oferecendo um sentido ambíguo, metafórico, cuja chave explicativa resta incompreendida.²⁷

Tal caráter enigmático também se relaciona ao modo como *Aboio* recorre às imagens do fogo (no encontro dos vaqueiros reunidos em torno da fogueira, que encerra o primeiro bloco), da água (como na chuva que surge ao final da segunda parte), do céu, da terra. O filme se vale de todo um imaginário místico e percorre os quatro elementos fundamentais que deram origem à

matéria, conforme as narrativas que remontam à Grécia Antiga. Fala-se do princípio e do fim das coisas, de Deus, do infinito. Tudo isso, graças ao diálogo com os “vaqueiros-feiticeiros”, que têm o poder mágico ou divino de encantar o boi.



Figura 3: O enigma dos letreiros



Figura 4: O infinito nas ilustrações de Poty

Saudade, eterna companheira

A última sequência do filme é composta de imagens em super 8, em preto e branco, como as do início: vemos patos na lagoa, um pôr-do-sol, uma casa de pau-a-pique; uma tomada da paisagem de ponta cabeça. Crianças brincam na lagoa, um homem passa a cavalo. Ao longo de alguns minutos, escutamos novamente uma massa sonora complexa, que conjuga sons diretos (o ruído dos patos, as vozes das meninas), sons musicais de diferentes alturas e uma voz que fala-canta, transitando mais uma vez entre o registro falado e o cantado, entre o discurso direto e o indireto, sem aviso prévio.

“Prazer de quem tem saudade”. Aí o outro vaqueiro faz: “É saudade todo dia”. Aí começa os dois juntos: “A saudade é tão ingrata, que todo dia maltrata, além de maltratar mata a quem não tem alegria. Ela é maltratadeira, além de ser matadeira. Ô, saudade companheira, de quem não tem companhia”.

Apesar de Lirinha ter dito que não devemos lamentar o fim do aboio, porque não se trata apenas de uma perda, e sim da transformação de uma coisa em outra, o filme termina

justamente com sua voz a entoar versos sobre a saudade. No último plano, um boiadeiro se afasta progressivamente. A imagem que já era desfocada vai se tornando ainda menos nítida, até desaparecer em um clarão. A câmera se movimenta para o alto, enquadrando o sol. Um raio atinge a lente, produzindo um efeito luminoso. O boiadeiro desaparece na imagem, enquanto escutamos um som longo, áspero, suave. Quando a imagem se desfaz completamente, ela dá lugar ao fundo branco. Aparecem os créditos finais, ao som da chuva (as variações de timbres e reverberações dos sons no espaço são tão notáveis que até poderíamos dizer que se trata de uma peça musical de O Grivo, composta a partir de sons de água e outros ruídos mínimos). Ao fundo, surgem imagens esmaecidas dos rostos dos personagens e da paisagem (sugerindo um apagamento pelo passar do tempo), sobre as quais lemos os letreiros que encerram o documentário.

“Ê, gado manso! Ê, saudade!”, cantava Zé do Né em meio à música que compõe a textura sonora do preâmbulo do filme. Ao final, é Lirinha, em *off*, quem retoma essa ideia de saudade. Se tal sentimento está presente na vida dos vaqueiros e no filme, isso não se deve apenas à prática cada vez mais escassa do aboio ou às mudanças que alteram as formas de trabalho no campo. Como explica Bailly, “todo animal, contanto que lhe demos atenção, contanto que o olhemos ser e se mover, é o depositário de uma memória que o ultrapassa, como também nos ultrapassa, e onde estão inscritas todas as fricções da sua espécie em relação à nossa” (BAILLY, 2007: 25, trad. nossa).²⁸ Se há uma recordação nostálgica em relação a algo, esse algo ultrapassa todo o vivido dos vaqueiros. É novamente Guimarães Rosa quem nos dá uma pista sobre essa saudade, difusa na escritura do filme:

28. “... chaque animal, pour peu que nous lui prêtions attention, pour peu que nous le regardions être et se mouvoir, est le dépositaire d'une mémoire qui le dépasse comme elle nous dépasse, et où tous les frottements de son espèce à la nôtre sont inscrits”.

Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive então de voz, e meus beijos não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito

bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. (ROSA, 1994: 166)

∞

Aboio se lança com liberdade em uma travessia poética pelo sertão, em diálogo permanente com os vaqueiros que utilizam o canto para acalmar e guiar a boiada. Nesse percurso feito entre “boi e boi e campo”, nota-se um modo de apreensão mais sensorial do que descritivo-naturalista – um corpo-a-corpo direto (como quem roça a pele) com homens, animais e paisagem. André Brasil (2008), ao reconhecer a musicalidade dos falares dos vaqueiros e o caráter ensaístico das imagens, chega a dizer que, em *Aboio, as palavras cantam e as imagens deliram*. No delírio poético construído pelo filme, o canto se desprende do homem, contaminou a paisagem, alcançou o cosmo. Como uma linha de fuga, que atravessa o sertão arrastando homens e animais, em pleno movimento de desterritorialização.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Louvert. *De l'homme et de l'animal*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002.
- BAILLY, Jean-Christophe. *Le versant animal*. Coll. Le rayon des curiosités. Paris: Bayard, 2007.
- BRASIL, André. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. *Revista Cinética*. Ensaios – Especial Retrospectiva 2007. Janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2015.
- CARDINAL, Serge. Une écoute qui geste un monde. Quatre promenades avec des vachers du Sertão. Texto apresentado no seminário *Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie*, dirigido por Emmanuelle André et Luc Vancheri. Paris, Institut national d'histoire de l'art, 23 de outubro de 2014, p. 01-13.

- DALLAIRE, Frédéric. *Création sonore et cinéma contemporain: la pensée et la pratique du mixage*. – Faculté des Arts et sciences, Université de Montréal, École doctorale Lettre, langue, spectacle/ Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense (Paris 10), Montréal/ Paris, 2014. (Tese de doutorado)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 07-19 (Obras escolhidas; v.1).
- LIMA, Cristiane da Silveira. *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2015.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MATTOS, Carlos Alberto. Veredas de som. DocBlog, *Portal O Globo*; 14/09/2007. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/09/14/veredas-de-som-73379.asp>>. Acesso em: 23 maio 2014.
- _____. O recuo do verbal e a criação de paisagens sonoras no documentário recente. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, CTAv/SAV/MinC e AmiCTAv, n. 58, p. 37-42, jan-fev-mar/2013.
- MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André (Org.). *Teia 2002 - 2012*. 1. ed. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 27-49. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 01 maio 2013.
- Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (on line). Editora Melhoramentos / Portal UOL. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>>. Acesso em: 13 maio 2014.

- PEREIRA, Luiz Araújo. Plural de boi. Magazine. *O popular*. Goiânia, 27/01/2010, s/p. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 01 maio 2013.
- RILKE, Raine Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. Edição bilíngüe. São Paulo: Globo, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962.
- _____. *Sagarana*. 17a ed. Ilustrações de Poty. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.
- TRESIDDER, Jack (editor). *The complete dictionary of symbols: in myth, art and literature*. London: Duncan Baird Publishers, 2004.

FILMOGRAFIA

- ABOIO. Direção: Marília Rocha, 2005, Brasil, DVD (73min), son., color.
- ACÁCIO. Direção: Marília Rocha, 2008, Brasil, DVD (88min), son., color.
- A FALTA que me faz. Direção: Marília Rocha, 2009, Brasil, DVD (85min), son., color.
- CANTOS de trabalho – Mutirão. Direção: Leon Hirszman, 1975, Brasil, DVD (12min), son., color., legendado.
- CANTOS de trabalho – Cacau. Direção: Leon Hirszman, 1976, Brasil, DVD (11min), son., color., legendado.
- CANTOS de trabalho – Cana-de-açúcar. Direção: Leon Hirszman, 1976, Brasil, DVD (10min), son., color., legendado.

Data do recebimento:
10 de abril de 2015

Data da aceitação:
03 de junho de 2015



Os *Itseke* e o fora-de-campo no cinema Kuikuro

BERNARD BELISÁRIO

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG

Resumo: Neste artigo buscamos analisar algumas das maneiras como três filmes documentários realizados por Takumã e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema – no âmbito das oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias – inflexionam a noção cinematográfica de *fora-de-campo* ao abordarem a presença dos *itseke* na vida da aldeia. Para caracterizar os modos como os sujeitos em campo se relacionam com essas agências não humanas fora-de-campo, articulamos à análise fílmica descrições de alguns elementos da língua e da própria cosmologia Kuikuro.

Palavras-chave: Cinema indígena. Kuikuro (Alto Xingu). Fora-de-campo. Documentário.

Abstract: In this paper, we intent to analyze how three documentary films – made by Takumã and his colleagues of the Kuikuro Film Collective under the Vídeo in the Villages project's workshops – bend the cinematic notion of *off-screen* space when the presence of *itseke* takes place on the village life. To characterize the manners through which the subjects relate do these non-human agencies on the off-screen space, we articulate the filmic analysis with some linguistic elements descriptions and the Kuikuro cosmology itself.

Keywords: Indigenous cinema. Kuikuro (Upper Xingu). Off-screen space. Documentary.

Résumé: Dans cet article, nous envisageons d'analyser quelques unes des manières dont trois documentaires réalisés par Takumã et ses camarades du Collectif Kuikuro de Cinema – dans le cadre des officines mises en place par le projet Vidéo nas Aldeias – infléchissent la notion cinématographique de *hors-champ* lorsqu'ils traitent de la présence des *itseke* dans leur vie communautaire. Afin de cerner les différentes façons dont les sujets dans le champ entretiennent des relations avec ces agents non humains du hors-champ, nous intégrons à l'analyse fílmique des descriptions de certains éléments de la langue et de la cosmogonie des Kuikuro.

Mots-clés: Cinéma amérindien. Kuikuro (Haut Xingu). Hors-champ. Documentaire.

Desde 2004, quando foi lançado o filme *O dia em que a lua menstruou*, fruto do processo de formação e realização audiovisual compartilhada, desenvolvido pelo projeto Vídeo nas Aldeias junto ao povo Kuikuro, o espectador tem se deparado com um tipo de presença, nesses filmes “indígenas”, capaz de deslocar profundamente os pressupostos da oposição que fazemos entre homem e animal, entre cultura e natureza. Trata-se dos *itseke*, uma categoria de seres que costuma estabelecer relações um tanto quanto perigosas com os Kuikuro e que está intimamente relacionada com os rituais filmados por Takumã e o Coletivo Kuikuro de Cinema. Neste artigo, pretendemos analisar, em três filmes realizados pelos cineastas Kuikuro, como o cinema pode dar a ver (e ouvir) traços dessa complexa relação.¹

***Itseke*: os hiperpredadores monstruosos**

No início do filme *Cheiro de pequi* (2006), vemos o cacique e xamã Afukaká no centro da aldeia executando uma fala ritual que consiste em chamar pelo nome próprio, dentre outros seres, o Hiperjacaré. Essa fala cerimonial apresenta uma prosódia bastante semelhante aos chamados que Kanu e Taihu fazem às mulheres que ainda estão em suas casas, distantes do centro cerimonial da aldeia (de onde parte o chamado) no filme *As Hipermulheres* (2011). Um dos traços dessa prosódia é o alongamento das sílabas finais de cada frase, seguido de um decaimento tonal.



Figura 1: Afukaká em *Cheiro de pequi* (2006), Kanu e Taihu em *As Hipermulheres* (2011)

1. Este artigo retoma e desenvolve algumas das questões inicialmente publicadas nos anais do 17º Encontro de Estudos de Cinema e Audiovisual da Socine (Belisário, 2014a) e posteriormente reelaboradas em um dos capítulos analíticos de minha dissertação de mestrado (Belisário, 2014b). Além dos participantes do seminário temático *Cinema, estética e política* da Socine, agradeço também ao grupo de pesquisa *La humanidad compartida: procesos ontológicos en el México de ayer y de hoy* do Instituto de Investigaciones Antropológicas da UNAM (México), com quem pude discutir um pouco sobre “ressonâncias” entre cinema e antropologia. E, é claro, aos colegas e amigos do grupo de pesquisa *Poéticas da experiência* (PPGCOM/UFMG).

Se o chamado de Kanu e Taihu busca alcançar as mulheres no fora-de-campo da cena, a algumas dezenas de metros dali, qual seria então o alcance do chamado (exagerado em seu alongamento silábico) de Afukaká? A que distância está o Jacaré-*itseke*?

2. Estas e outras informações etnográficas resultam de uma breve incursão em campo, que realizei na aldeia Kuikuro de Ipatse, mas não só. São frutos dos inúmeros encontros e conversas que venho tendo com dois grandes amigos, o cineasta indígena Takumã Kuikuro e o antropólogo e linguista Mutua Mehinaku, a quem agradeço enormemente pela generosidade em seguir me ensinando um pouco sobre o *ügühütu* de certas palavras e de certas coisas.

3. Na fauna xinguana, as espécies excepcionais, incomuns, “difíceis de se ver por aí” também são seres *kuëgü*: a arara vermelha é *tahitse kuëgü* (“hiperarara”), o mutum de bico vermelho é *kusu kuëgü* (“hipermutum”), assim como o gaviãozinho de bico vermelho é *hisi kuëgü* (“hipergaviãozinho”).

Os *itseke* são seres monstruosos que podem habitar a profundidade das grandes lagoas, o esconso interior da floresta, ou os limites do céu.² Segundo o antropólogo e linguista Mutua Mehinaku, esses seres são perigosos predadores dos humanos. “*Itseke* é aquele que nos come, não é gente (*kugehüngü*), não se vê. Nós chamamos de *itseke* a Coisa (*ngiko*), o nosso comedor” (MEHINAKU *apud* FAUSTO, 2012: 68).

Um dos traços da monstruosidade desses seres está implicado no superlativo *kuëgü* com o qual são caracterizados. Na tradução que os Kuikuro fazem, nomeando em sua própria língua certas espécies de animais exóticas à fauna xinguana,³ é precisamente esse superlativo que melhor caracteriza sua diferença: o elefante é *ijali kuëgü* (“hiperanta”), a girafa é *asã kuëgü* (“hiperveado”), o crocodilo é *tahinga kuëgü* (“hiperjacaré”), o tubarão é *kanga kuëgü* (“hiperpeixe”). A articulação entre esta categoria de seres, os *itseke*, e o modificador *kuëgü* pode ser descrita também em sentido inverso, a partir do predicativo *itsekegü* (*itseke*-[sufixo relacional]/“de *itseke*”) com o qual os Kuikuro caracterizam, em seu cotidiano, coisas grandes ou exageradas: o facão, por exemplo, é uma “faca de *itseke*” (*taho itsekegü*).

O superlativo *kuëgü* é análogo ao *kumã* dos Yawalapiti. Conforme descrito por Eduardo Viveiros de Castro, o modificador *kumã*

articula vários atributos: ferocidade, tamanho, invisibilidade, monstruosidade, alteridade, espiritualidade, distância. O importante aqui é que eles se superpõem em larga medida. A noção mesma de “espírito” parece radicar-se no sentido deste modificador. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 31)

Os *itseke* são então predadores monstruosos que se mantêm escondidos no interior da floresta, no fundo das lagoas e nos limites do céu. A potência “superlativa” de seus corpos lhes permite atravessar essas distâncias sobre-humanas

para rondar perigosamente o mundo dos homens. Lembremos que a capacidade corporal dos bichos-espíritos xinguanos é frequentemente relacionada a certos artefatos dos brancos, tais como o avião, o helicóptero e o submarino.⁴

Voltando então à questão que propusemos acima, para chegar ao jacaré-*itseke*, o alongado chamado de Afukaká em *Cheiro de pequi* precisa atravessar a *distância sobre-humana* que separa o campo dos homens e o fora-de-campo dos *itseke*.

Ao caracterizar alguns modos do enquadramento no cinema, Gilles Deleuze (1983) identifica duas relações distintas entre o campo cinematográfico e seu fora. A primeira delas remete a uma contiguidade espacial entre o que está em campo e aquilo que o enquadramento faz prolongar pra fora dele. “O quadro produz um esconderijo (*cache*) móvel segundo o qual qualquer conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual comunica” (DELEUZE, 1983: 30), um espaço visual “que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem” (DELEUZE, 1985: 279). Esse aspecto *relativo* do fora-de-campo é fortemente tributário da oposição ontológica que André Bazin (1975) percebe entre o quadro da pintura e o enquadramento cinematográfico:

Os limites da tela não são – como por vezes o vocabulário técnico daria a entender – a moldura [*cadre*] da imagem, mas um esconderijo [*cache*] que não faz mais que desvendar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para o interior, ao passo que tudo o que a tela nos mostra se supõe prolongar-se indefinidamente no universo. (BAZIN, 1975: 188, trad. nossa)⁵

O fora-de-campo relativo apontaria então para extensões ilimitadas do contínuo espacial, “o conjunto de todos esses conjuntos forma uma continuidade homogênea, um universo ou um plano de matéria propriamente ilimitada” (DELEUZE, 1983: 31). Sob essa perspectiva, o que estaria em jogo na performance de Afukaká é precisamente o alcance “exagerado” (para retomarmos o modificador *kuëgü*) de seu chamado. Ao menos é isso que sugere a montagem dos planos do pequizeiro na floresta ecoando o campo sonoro de Afukaká, ao final do prólogo de *Cheiro de Pequi*. O fora-de-campo para onde Afukaká direciona seu olhar e seus gestos é a própria floresta.

4. “Suas ‘roupas’ (...), frequentemente descritas como aviões supersônicos, helicópteros, submarinos e outros equipamentos do gênero, fazem parte de um imaginário de um superpoder xamânico. Contudo, do ponto de vista dos humanos, não é a tecnologia o princípio fundamental da diferença entre humanos e não-humanos, mas o corpo” (BARCELOS NETO, 2008: 62).

5. No original: “Les limites de l’écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l’image, mais un cache que ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l’espace vers le dedans, tout ce que l’écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l’univers”.

A ferocidade e a invisibilidade dos bichos-*itseke* no fora-de-campo seria da mesma natureza que a ferocidade e invisibilidade das grandes onças, das grandes sucuris ou dos grandes gaviões-reais, por exemplo. A ameaça que imprimem do fora-de-campo sobre o campo se aproxima, então, de uma certa noção (e experiência) da floresta. E, da mesma forma, a floresta que circunda a aldeia pode ser pensada como seu fora-de-campo – que não cessa de avançar sobre o “campo” dos homens e mulheres, como as onças que atacam os animais de estimação dos Kuikuro durante a madrugada, deixando somente as marcas de sua presença: suas garras e pegadas no solo próximo do lugar onde sua presa não mais está.⁶

6. Experiência que vivi durante o trabalho de campo.

Seria preciso então analisarmos algumas marcas dessa relação de predação no filme *O dia em que a lua menstruou*, filme esse que se impôs (aos cineastas e aos espectadores) antes mesmo do término de *Cheiro de pequi*, que vinha sendo concebido desde as primeiras oficinas de 2002 do projeto Vídeo nas Aldeias na aldeia Kuikuro de Ipatse.

O dia em que a lua menstruou (2004)

Em uma das noites em que os Kuikuro assistiam a projeções de filmes no pátio central da aldeia, ocorre um eclipse lunar – evento pontuado pelos sujeitos em cena como “*ngune amatsotilü*”, a menstruação da lua (ou “lua menstruada”). O fenômeno mobiliza uma série de precauções, tomadas por mulheres e homens, de modo a se manterem protegidos dos perigos que esse evento cósmico traz consigo.

O filme inicia-se com a reencenação das ações realizadas tanto no momento mesmo em que o eclipse ocorrera quanto no dia que se seguiu. Homens e meninos passam carvão em seus rostos, enquanto as mulheres e meninas passam polvilho. O jovem Amunegi explica que passara carvão para que o sangue menstrual da lua não ficasse em seu rosto e aponta para a lua no alto do céu.⁷

7. Carlos Fausto (2012: 77, nota 9) lembra que os Kuikuro referem-se às pintas na pele das pessoas como “ex-sangue de lua” (*ngune unguupe*) – marcas visíveis de um fenômeno invisível.

Na sequência do dia seguinte ao eclipse, mulheres despejam peixe assado e mingau no quintal atrás de suas casas. Tapualu explica, em cena, que está derramando o alimento porque a lua o havia encontrado. Há ainda uma terceira cena em que seu marido desperta os objetos de sua casa com as mãos dizendo *hakike* (“acorde”).

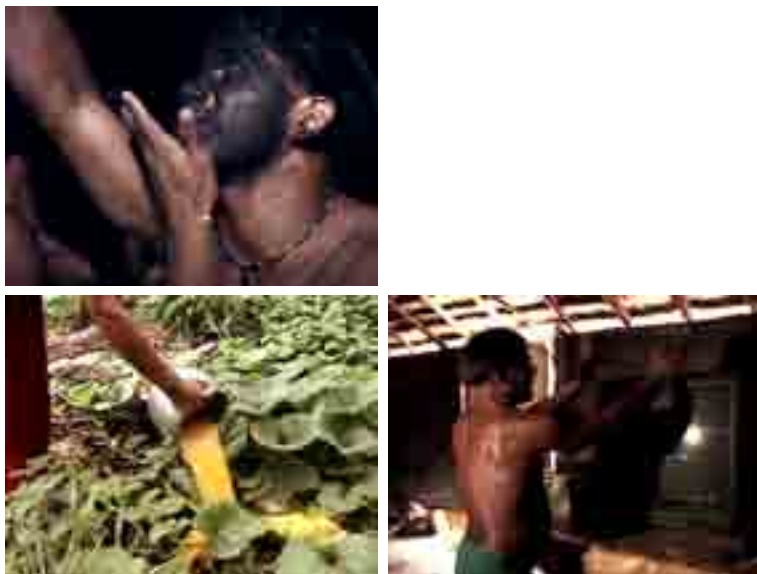


Figura 2: Encenação das ações mobilizadas pelo eclipse em *O dia em que a lua menstruou* (2004)

Conforme narra Tapualu no filme, algumas das precauções tomadas após o eclipse, como jogar fora toda a comida, são análogas àquelas que os Kuikuro tomam quando uma mulher menstruada manipula acidentalmente o alimento que está sendo preparado para sua família. O eclipse figuraria então como uma “hipermenstruação”. As demais ações, como pintar o rosto com carvão ou polvilho e “acordar” os objetos, indicam o caráter excepcional dessa outra menstruação, tal como a sufixação com o modificador *kuëgü* poderia sugerir: “todo modelo apresenta uma superabundância ontológica; toda superabundância é monstruosamente outra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 31).

A experiência do eclipse entre os Kuikuro seria então uma experiência com essa alteridade radical e predatória dos *itseke* cujas manifestações sensíveis nos corpos das pessoas são o enfraquecimento e o adoecimento. O jovem lutador Mahajugi se escarifica para verter pela própria pele o acúmulo do sangue menstrual lunar em seu corpo, o que poderia enfraquecê-lo. Os xamãs retiram do corpo das pessoas as flechas-de-*itseke* (*itseke hügi*) que, quando visíveis, são objetos minúsculos que o xamã literalmente *dá a ver* ao doente (e também à câmera, como podemos ver na figura 3).



Figura 3: Cenas da terapêutica xamânica em *O dia em que a lua menstruou* (2004)

Conforme explicam Jauapá e Tapualu nas cenas de narração/entrevista em *O dia em que a lua menstruou*, o eclipse é o índice de uma certa *liminaridade cosmológica*, onde os seres tornam-se outros – o tatu torna-se arraia, as mandiocas dançam como gente – seres terrestres tornam-se seres aquáticos, seres estáticos tornam-se seres dançantes.

O termo que os Kuikuro geralmente utilizam para esse “tornar-se outro” é o verbo *etinki*. Mutua Mehinaku o traduz como “virar ao outro mundo”.⁸ A relação de oposição dos mundos em questão pode remeter a diferentes disjunções: por exemplo, entre homens e mulheres – como na frase “*itotope etinkilü leha itaõ*” (“o homem tornou-se mulher”, referindo-se às travestis) – ou entre indígenas e “brancos” – como na frase “*utinkilü leha kagaihai*” (“eu me tornei branco”). No caso do eclipse, a disjunção em jogo é ainda mais radical e perigosa, pois o que está em relação é o mundo das pessoas e aquele “outro” mundo – o mundo invisível dos predadores, dos seres *kuge-hüngü* (“não-gente”) (MEHINAKU *apud* FAUSTO, 2012: 68). O adoecimento, nesse contexto liminar, seria a expressão de um indesejado vetor de transformação em curso. A terapêutica xamânica que assistimos no filme (figura 3) consiste em retirar as substâncias e artefatos dos *itseke* do corpo das pessoas, interrompendo esse perigoso processo de “tornar-se outro”, causado pelo contato que se teve com o sangue da (hiper)menstruação lunar e cuja efetivação poderia resultar no falecimento do doente.

8. Na frase “*itaõko etinkilü*”, Mehinaku (comunicação pessoal) propõe como tradução: “as mulheres viraram ao outro mundo”. No caso, o mundo dos *itseke*.

As substâncias corporais e as indumentárias desses seres possuem propriedades patogênicas *per se* [...] Eles não são [entretanto], como os feiticeiros humanos, fazedores de feitiços; suas flechinhas, vetores de sua agência patológica, são partes do seu próprio corpo/“roupa”. (BARCELOS NETO, 2008: 93)

A lida do xamã com esses seres patológicos se dá não só por meio da ação de seu corpo sobre o corpo doente. Por vezes, é preciso abandonar este corpo e atravessar as (hiper)distâncias que separam o mundo das pessoas e o mundo dos *itseke*. É precisamente sobre essa experiência que narra o xamã Tehuku: “Fumei no eclipse até entrar em transe. Aí escutei o morto. Ele então me carregou e me levou embora desmaiado. O eclipse estava começando. ‘Veja!’, o morto disse, ‘é a filha dele que está menstruando’. Todos os *itseke* estavam reunidos” (Tehuku em *O dia em que a lua menstruou*). De acordo com a narrativa do xamã, os *itseke* e os mortos habitam e convivem neste “outro” mundo, aonde “têm corpo, assim como nós, mas não é este corpo aqui não. *Teh!* O deles é muito bonito” (Tehuku em *O dia em que a lua menstruou*). Mutua Mehinaku (2010) enfatiza a capacidade comunicativa desses seres para o xamã, que os escuta em seu transe:

Quando o pajé, *hüati*, fuma seu charuto, ele entra em transe e nesse momento escuta os pássaros, os animais e outros não humanos falando nossa língua. Na vida real os não humanos têm *itsu*, mas o pajé diz: “*Utetaiha*”, *kuge kilü. Itseke kilü. Ekege kilü. Kui kilü* (“Eu já vou’, gente falou. *Itseke* falou. Onça falou. Pássaro xexéu falou”) – todos *itseke* através do pajé. (MEHINAKU, 2010: 117)

O chamado de Afukaká, no início de *Cheiro de Pequi*, apontaria não só para uma distância sobre-humana no contíguo espacial fora-de-campo, como para um *outro* ponto de vista e de escuta, para o qual a voz humana é *itsu* – o som emitido pelos animais e pelos mortos. Ao chamar o *itseke* para participar do ritual, o cacique e xamã Afukaká está fazendo sua voz transpor a condição de *itsu* para a condição de palavra (*aki*). Isso porque há uma simetria entre este e o “outro lado”. Segundo Viveiros de Castro, “o outro lado do outro lado é este lado, o que pode

significar que o invisível do invisível é o visível, o não-humano do não-humano é o humano, e assim por diante” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 443-444). Seria interessante observar então como o filme *Cheiro de pequi* dá a ver essa dimensão humana dos *itseke*, a partir da qual esses seres se escutam e se veem como gente.

***Cheiro de Pequi* (2006)**

O filme *Cheiro de pequi* começou a ser gravado e concebido ainda nas oficinas de 2002, conforme lembra Vincent Carelli: “Era o momento da colheita do pequi. Já no primeiro depoimento que saiu para gravar, Takumã voltou com a história da origem do pequi e tomamos essa direção” (CARELLI *apud* ARAUJO, 2011: 94).

O filme gira em torno, então, das preparações, narrações, encenações e performances do ritual do pequi *Hugagü*. Em um daqueles depoimentos filmados por Takumã (e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema), escutamos Tapualu contar como descobrira que fora o *itseke* Hiper-beija-flor (*Tukuti Kuëgü*) quem a havia adoecido. Ela sonhara que escutava e via pessoas cantando e dançando o *Hugagü* sob um pequizeiro. O xamã Matü explica que o Hiper-beija-flor é o dono do pequi (*imbe oto*), era precisamente desse *itseke* as flechas que ele retirara do corpo de Tapualu quando ela havia adoecido.

Se, no filme *O dia em que a lua menstruou*, a liminaridade estava relacionada à menstruação de um *itseke* específico – Aulukuma ou *ngune* (Lua) (ou talvez sua filha) –, em *Cheiro de pequi*, vários *itseke* estão relacionados com o ritual do pequi. O filme organiza, assim, uma estrutura narrativa que estabelece sentidos e relações entre elementos diversos, como o beija-flor-*itseke*, o pequi (e sua narrativa de origem) e o ritual *Hugagü*. Todos estes elementos são postos em relação no sonho “xamânico” de Tapualu, conforme ela mesma narra.

De noite, enquanto dormia, eu via pessoas dançando o *Hugagü* embaixo do pequizeiro. E eu estava no meio delas, junto aos pequis caídos no chão. Eu os via dançar em minha casa. Quando eu acordei, todo o meu corpo doía. O beija-flor-*itseke* tinha me flechado toda. (Tapualu em *Cheiro de pequi*)

Para os Kuikuro (assim como para boa parte dos povos ameríndios), o sonho é um passeio da alma-sombra (*akūnga*) da pessoa pelo mundo dos mortos e dos *itseke*. Ao acordar, a alma-sombra da pessoa voltaria integralmente, a não ser que algum *itseke* tenha resolvido raptá-la, como bem lembra Aristóteles Barcelos Neto em sua etnografia sobre os Wauja do Alto Xingu.

Para os Wauja, toda doença grave corresponde a múltiplos e seguidos raptos [...] de frações da alma do doente pelos *apapaatai* [os *itseke* dos Wauja]. Em sua companhia, a alma (ou frações desta) passará a se alimentar das comidas dos ‘bichos’ – carne crua ou podre, sangue, capim, folhas, fezes, larvas – as quais, obviamente, não fazem parte da dieta wauja. Essa radical mudança alimentar e o convívio com os *apapaatai* desencadeiam um processo de *animalização* do doente. (BARCELOS NETO, 2008: 90)

No filme *O dia em que a lua menstruou*, “acordar” os objetos depois do eclipse seria então um modo de trazer de volta as suas almas-sombras, que poderiam estar passeando por aquele outro mundo. Em sua etnografia *desta* experiência do eclipse entre os Kuikuro, Carlos Fausto (2012: 71) menciona a armação de varais onde são dependurados os objetos mais valiosos do parente falecido nos últimos anos, para que ele pudesse buscar as almas-sombras desses objetos e levá-las consigo para a sua aldeia no céu. É para esse mundo que Tapualu fora levada em seu sonho, e o xamã Tehuku, em seu transe xamânico – onde os *itseke*, os mortos e os animais fazem seus rituais, cantando e dançando como gente.

Essa condição humana dos animais e dos *itseke* aponta para um aspecto do fora-de-campo bastante distinto daquela concepção “relativa”, a partir da qual elementos em campo se comunicariam com esses seres da floresta à distância, no contíguo espacial que o enquadramento e a própria floresta escondem. A invisibilidade dos *itseke* não estaria relacionada somente à invisibilidade do predador (ao menos do ponto de vista da presa), mas também a um “outro lado do visível”. O que, deste lado, é carne crua ou podre, sangue, capim, folhas, fezes e larvas, do *ponto de vista no outro lado*, pode ser peixe assado, mingau de pequi, beiju de mandioca e pirão de peixe –

9. Entre os Ikpeng, povo que atualmente vive nos limites da Terra Indígena do Xingu, “o fluxo menstrual é definido com uma expulsão de sêmen podre, efetivamente um aborto, quando o sêmen não chegou a coagular para dar início à formação do feto” (RODGERS, 2002: 107).

um banquete delicioso. Assim como seu inverso, como sugere a performance dos personagens que despejam o alimento em *O dia em que a lua menstruou*. O que deste lado é peixe assado, mingau de pequi ou de mandioca brava, do outro lado é alimento apodrecido⁹ pelo sangue menstrual do *itseke*.

Um ponto de vista não é uma opinião subjetiva [...] o mundo real das diferentes espécies depende de seus pontos de vista, porque o “mundo” é composto das diferentes espécies, é o espaço abstrato de divergência entre elas enquanto pontos de vista: não há pontos de vista *sobre* as coisas; as coisas e os seres é que são os pontos de vista. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 384-385)

Seguindo o argumento do autor, não se trataria de um relativismo, o que suporia “uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação”, mas de um *multinaturalismo*, “uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 379).

O que existe na multinatureza não são entidades autoidênticas diferentemente percebidas, mas multiplicidades imediatamente relacionais do tipo sangue/cauim. Ou mesmo, não existe nada mais que o limite entre o sangue e o cauim, a borda pela qual duas substâncias “afins” se comunicam e divergem entre si. (VIVEIROS DE CASTRO, 2010: 56, trad. nossa)¹⁰

10. No original: “Lo que existe en la multinatureza no son entidades autoidênticas diferentemente percibidas, sino multiplicidades inmediatamente relacionales del tipo sangre/cerveza. Si se quiere, no existe más que el límite entre la sangre y la cerveza, el borde por el cual esas dos sustancias ‘afines’ se comunican y divergen entre ellas”.

A *liminaridade cosmológica* que as falas de Tapualu e Jauapá expressam ao descreverem os fenômenos que acontecem no momento do eclipse em *O dia em que a lua menstruou* é precisamente um perigoso transbordamento de limites entre seres (aquáticos e terrestres), entre comida e “comedor”, entre vivos e mortos, entre gente e *itseke*.

Nesse sentido, a distância que separa o chamado, em campo, de Afukaka e o ouvido do jacaré-*itseke*, no fora-de-campo, é também uma *disjunção ontológica* entre o audível e o inaudível,

entre o grunhido e a palavra, entre o visível e o invisível, entre a aldeia e a floresta. A floresta no fora-de-campo de Afukaka é um *outro* lugar. Um lugar onde se expressa o mundo do qual os animais e os *itseke* são o ponto de vista. É ali que estão suas aldeias, onde caçam, pescam e cozinham o seu beiju, onde bebem o seu mingau, onde cantam e dançam seus rituais, onde se casam e fazem guerra.

Seria preciso analisar, então, como o chamado ritualístico de Afukaká, as performances coletivas do *Hugagü*, as pinturas, os cantos e danças de Kamankgagü e Tsana, em cena, se relacionam com essa outra dimensão do fora-de-campo. A mediação que esses elementos rituais exercem com esse outro fora-de-campo habitado pelos *itseke* é certamente da mesma natureza que aquela das performances ritualísticas das mulheres no filme *As Hipermulheres*. Passemos então à sua análise.

As Hipermulheres (2011)

O filme *As Hipermulheres* (2011) coloca em cena uma aldeia em meio aos preparativos para o grande ritual feminino do Alto Xingu, o *Jamugikumalu*. Nesse ritual, o mundo das mulheres é posto em relação com aquele outro mundo, longínquo e invisível, das mulheres-*itseke*. No filme há três cenas em que os *itseke* são diretamente mencionados.

Na primeira delas, Ajahi vai até a casa de sua filha, a doente Kanu, para visitá-la. No interior escuro da casa, Ajahi conversa com a filha, que permanece sempre deitada em sua rede. Preocupada com a causa do repentino adoecimento de Kanu, Ajahi desconfia que algum *itseke* esteja “olhando” para ela, ou seja, que seu corpo está exprimindo uma *afinidade* com algum *itseke*. “Os pajés sabem que a agressão dos *itseke* contra as pessoas é, na verdade, uma forma de familiarização: os *itseke* capturam a alma das pessoas, causando-lhes doença, porque desejam transformá-las em parentes” (FAUSTO, 2012: 69). Eles pintam-nas com seu urucum, enfeitam-nas com seus adereços rituais, dançam, cantam e compartilham de sua comida – afecções bastante distintas daquelas manifestas no corpo convalescente de Kanu (figura 4).



Figura 4: Dois momentos em que há referência aos *itseke* no filme *As Hipermulheres* (2011)

O segundo momento em que o filme *As Hipermulheres* faz referência aos *itseke* é na narrativa mítica que conta como as mulheres (e seus maridos) se tornaram esses hiperseres monstruosos. Assentados perto da porta, fonte de iluminação da cena, tendo o escuro de suas respectivas casas como cenário, Kanu (figura 4) e Kamankgagü narram o surgimento das *Jamugikumalu* (e de seu ritual), quando as mulheres de antigamente “viraram ao outro lado”.

No mito, as mulheres provocaram os homens com seus cantos, o que os deixara muito ofendidos. Eles então aproveitaram a pescaria ritual para se transformarem em predadores-*itseke* e devorarem suas esposas. Ao receberem a notícia de seu filho, que fora atrás deles (posto que os homens não voltaram na data marcada), as mulheres descobriram que seus maridos haviam se tornado porcos-*itseke*. As mulheres resolveram então tornar-se outra coisa também. Misturaram uma resina vegetal na sua pasta de urucum,

pintaram-se de uma maneira diferente – “pintura de Jamugikumalu, pintura de bicho (*ngene*)”, narra Kamankgagü – e passaram a dançar ininterruptamente os cantos que ouvimos no ritual, para assim se tornarem *Itaõ Kuëgü*, o *itseke* que dá nome ao filme.

Na versão estendida da narração do mito – Kamankgagü conta o mito das *Jamugikumalu* (2013)¹¹ – o velho Kuikuro explica: “Isso foi na época em que ainda éramos *itseke*, todos nós, homens e mulheres. Por isso elas se transformaram [*etinki*] facilmente”. Para a etnolinguista Bruna Franchetto, “o verbo *etinki* – é a forma intransitiva derivada de *inki*-, ‘metamorfosear’ mas também ‘inventar, criar’” (FRANCHETTO, 2003: 11). “Inventar-se a si mesmo” (*s’inventer, à soi-meme*) (FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2011: 98, nota 4), o que enfatiza a radical diferença entre tornar-se e “ser tornado” *itseke*. O passado mítico seria então esse tempo imemorial do tornar-se outro, do *deslimite* entre os seres e seus mundos, do *devir*.

A dimensão mítica dos *itseke* atravessa de forma distinta o fora-de-campo dos animais monstruosos e aquele outro do qual os xamãs dão notícia, em que esses seres se veem (e interagem entre si) como belos humanos – com seus corpos pintados e enfeitados com os motivos e grafismos rituais, braçadeiras de pluma e cocares de penas, conforme vemos na encenação do mito de origem do pequizeiro em *Cheiro de pequi*.

No primeiro deles – o fora-de-campo das distâncias sobre-humanas –, a dimensão mítica dos *itseke* pressupõe uma distância de outra natureza, entre o presente da aldeia em cena e o evento diacrítico no passado, em que não mais puderam ser vistos como gente ao tomarem a forma e o corpo que têm hoje. Jean-Louis Comolli (2012) lembra que o fora-de-campo no cinema é uma abertura que aponta não só para o espaço que se prolonga das bordas do enquadramento como para um tempo ilimitado.

A restrição do visível ligada ao enquadramento é uma abertura, um chamado ao não visível. Ao isolar uma amostra do campo visual ordinário, o quadro recorta uma porção do visível e o encerra, o cerca. Assim, o campo, que é parte do visível, determina uma parte não visível, um resto, um fora que é, por definição, não enquadrado, presumidamente sem limites de tempo e de espaço. (COMOLLI, 2012: 536, trad. nossa)¹²

11. Essa narrativa, assim como Kanu conta o mito das *Jamugikumalu* (2013), faz parte dos extras do DVD de *As Hipermulheres* distribuído pelo Vídeo nas Aldeias.

12. No original: “La restriction du visible liee au cadrage est une ouverture, un appel au non-visible. Opérant un prélèvement sur le champ visuel ordinaire, le cadre y découpe une portion de visible et l’enferme, le cerne. Ainsi, le champ, partie du visible, détermine une partie non-visible, un reste, un dehors qui, par définition non cadré, peut être supposé sans limites de temps ni d’espace”.

Por outro lado, o fora-de-campo dos mortos-gente, dos animais-gente e dos *itseke*-gente, que as performances rituais acionam, é ele próprio uma atualização dessa dimensão mítica, da “humanidade molecular de fundo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006) escondida pela natureza diferenciante dos corpos. Nas cenas das grandes performances finais do filme *As Hipermulheres*, essa atualização da dimensão mítica do fora-de-campo se faz intensamente presente.

Adornadas com suas pinturas, colares, cintos, joelheiras, braçadeiras e cocares, percutindo seus pés e balançando seus braços, cantando e dançando os cantos que as mulheres míticas cantaram e dançaram para se transformarem em *itseke*, as mulheres xinguanas efetuam uma passagem entre esses domínios. A terceira referência direta aos *itseke*, no filme *As Hipermulheres*, está ligada precisamente a essas performances das mulheres pintadas com os motivos rituais.

No final do filme, depois da grande performance interétnica do *Jamugikumalu*, Kamankgagü, assentado à sombra da *Kuakutu*, comenta com um outro espectador do ritual ao seu lado: “*Itseke!* Do mesmo jeito que as Hipermulheres se pintaram. Olhe lá, *itseke*. É *itseke* de verdade!”.



Figura 5: Mulheres pintadas com os motivos do *itseke* Hipermulher

Ao se vestirem, dançarem e cantarem como se vestiram, dançaram e cantaram as *Jamugikumalu* míticas, as mulheres em cena “viram ao outro mundo” (*etinki*), tornam-se mulheres-*itseke*. Gente e *itseke* passam a coabitar um mesmo *campo de ressonâncias* maquinado pelo ritual.

Recentemente analisamos como os cantos, as danças e coreografias nesse filme constituem um grande sistema de ressonâncias no qual a própria câmera pode ser agenciada (BELISÁRIO, 2015). Nesse sistema, o visível está em ressonância com o invisível. Campo e fora-de-campo vibram uma mesma frequência. A modulação dos corpos (e da câmera) em cena é o traço visível e audível do campo de intensidades e afecções em jogo no ritual. O que era invisível e inescrutável aos seres humanos ordinários é dado a ver e ouvir nessas performances. O que não significa que o invisível se torne visível de um modo que passaríamos a ver as almas, os mortos, os espíritos e os animais. Mas que, por uma espécie de dobragem, o que vemos e ouvimos em campo é também o que acontece no fora-de-campo. O ponto de vista (e de escuta) dos homens e dos *itseke* convergiram então no centro cerimonial da aldeia. Lembremos que o conteúdo do chamado do cacique e xamã Afukaká, em *Cheiro de pequi*, é um convite ao jacaré-*itseke* para comer e dançar o ritual do pequi junto ao seu povo. Além do jacaré-*itseke*, dançam nesse ritual os pássaros-*itseke* – esculpidos em madeira e cera de abelha pelos homens – e os besouros-*itseke* na performance da dupla Kamankgagü e Tsana (figura 6).



Figura 6: Pássaros-*itseke* e besouros-*itseke* em *Cheiro de pequi* (2006)

* * *

Nesta análise buscamos identificar e caracterizar alguns dos modos como o cinema Kuikuro vem elaborando a relação entre o campo e o fora-de-campo a partir da interafecção que os sujeitos em cena estabelecem com os *itseke* – predadores ferozes e monstruosos da floresta que, no “outro” mundo (das almas-sombras), se veem e se escutam com seus corpos de tempos imemoriais: como humanos. Vimos assim que, por um lado, a dimensão *relativa* do fora-de-campo dos *itseke* aponta para uma continuidade espaço-temporal de extensões sobre ou hiper-humanas. O adoecimento, por exemplo, figuraria como uma predação vinda desse fora-de-campo da floresta. O que o xamã tira do corpo dos doentes, em cena, é precisamente a flecha do *itseke* predador.

Por outro lado, os *itseke* operam também uma *disjunção ontológica* entre campo e fora-de-campo, posto que, de um certo ponto de vista (fora-de-campo), o que vemos como doença é, na verdade, um invisível ato de estimação dos *itseke*. O ritual funcionaria então como um sistema de ressonâncias cósmico a colocar em relação os corpos visíveis (em campo) das mulheres no pátio cerimonial da aldeia de Ipatse com os corpos invisíveis e imemoriais dos *itseke* fora-de-campo. Ao traçar seu enquadramento (corte móvel no contínuo espacial) em ressonância com a coreografia das mulheres-*itseke* em cena, a câmera de Takumã e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema constitui, para o espectador, uma modulação da imagem afetada por esse campo de ressonâncias. Observe-se, por exemplo, o movimento da câmera na performance do Canto do Tatu (*Kagutaha Igisü*) em que as mulheres seguem em fila umas com as mãos sobre as cinturas das outras ao final de *As Hipermulheres* (figura 7).

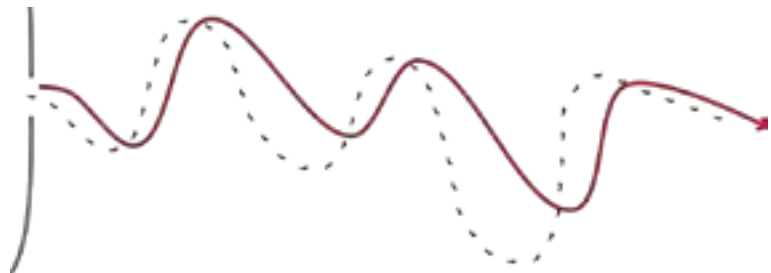


Figura 7: Diagrama do movimento das mulheres e da câmera no Canto do Tatu em *As Hipermulheres* (2011)

Ao investigarmos as relações entre o campo e o fora-de-campo nos filmes Kuikuro, quando os sujeitos do filme apontam (de dentro da cena) para uma certa “vizinhança” com os *itseke*, encontramos uma modulação bastante singular entre o visível e o invisível. Na tentativa de apreender algo dessa presença na vida dos Kuikuro, os filmes acabam por inflexionar de maneira singular a forma como o cinema estrutura as relações entre o campo e o seu fora, que não é outra coisa senão o próprio cosmos.

Para a caracterização desses modos e movimentos, lançamos mão de um procedimento que consiste em trazer o gesto etnográfico para dentro da descrição e da análise fílmica. Sob essa perspectiva, o trabalho do analista torna-se um “trabalho de campo” na própria imagem – na sua multiplicidade de elementos e aspectos, por vezes sobrepostos ou atados uns aos outros, mas também simultaneamente estranhos, irregulares, implícitos.

É necessário, sobre as imagens, *cerrar o ponto de vista*, nada omitir da substância imaginal, mesmo que seja para se interrogar sobre a função formal de uma zona em que “não se vê nada” [...] Simetricamente, é necessário *abrir o ponto de vista* até restituir às imagens o elemento *antropológico* que as põe em jogo. (DIDI-HUBERMAN, 2004: 61)

Ao adentrarmos o território do cinema indígena, é o próprio *ponto de vista* que parece estar em questão. Uma *antropologia da imagem*, nesse caso, não é possível sem que seja concebido também um ponto de vista na imagem, que nos olha de volta, colocando em perspectiva nosso próprio olhar. O esforço deste trabalho foi precisamente o de abrigar alguns dos traços dessa complicada troca de olhares, nem sempre muito confortável.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf, 1975.
- BELISÁRIO, Bernard. *Os lugares do bicho-espírito*. XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine: Anais de textos completos. São Paulo: Socine, 2014a.
- _____. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014b.
- _____. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*. *Galáxia*, n. 31, São Paulo, 2016 [no prelo].
- COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983 [2004].
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1990].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2004 [2012].
- FAUSTO, Carlos. Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses. *Journal de la Société des Americanistes*, 98 (1), p. 63-80, 2012.
- FRANCHETTO, Bruna. L'autre du même: paralelisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). *Amerindia*, 28, p. 213-248, 2003.
- FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso. Flutes des hommes chants des femmes. Image et relations sonores chez les Kuikuro du Haut Xingu. *Gradhiva*, 13, p. 95-111, 2011.
- MEHINAKU, Mutua. *Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Metafísicas canibales*: líneas de antropología postestructural. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2010.

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

FILMOGRAFIA

O DIA em que a lua menstruou. 2004, 28' (*Nguné elü*): do Coletivo Kuikuro de Cinema. *Imagens*: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro, Maluhi Kuikuro e Ahukaká Kuikuro. *Depoimentos*: Tehuko Kuikuro, Tapualu Kalapalo e Jawapá Kuikuro. *Coordenação [das] oficinas Kuikuro*: Vincent Carelli e Carlos Fausto. Edição: Leonardo Sette. *Tradução e legendas*: Bruna Franchetto, Jamalui Kuikuro e Carlos Fausto. *Edição de som e mixagem*: Aurélio Dias. *Consultoria de fotografia*: Flávio Ferreira. [...] *Assistente de produção*: Olívia Sabino. *Efeito especial (eclipse)*: Cláudio Fernandes. *Coordenação DKK*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto. *Coordenação Vídeo nas Aldeias*: Mari Corrêa e Vincent Carelli.

CHEIRO de pequi. 2006, 36' (*Imbé gikegü*): do Coletivo Kuikuro de Cinema. *Imagens*: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro, Maluhi Kuikuro e Ahukaká Kuikuro. *Narradores*: Tapualu Kalapalo, Jawapá Kuikuro e Kalusi Kuikuro. *Atores*: Mutua Mehinaku, Kanu Kuikuro, Sedê Kuikuro, Jahugi Kuikuro, Kajutahá Kuikuro, Samuagü Kuikuro e Sepê Ragati Kuikuro. *Coordenação [das] oficinas Kuikuro*: Vincent Carelli e Carlos Fausto. Edição: Leonardo Sette e Vincent Carelli. *Assistente de produção*: Olívia Sabino. *Tradução e legendas*: Jamalui Kuikuro Mehinaku e Mutua Kuikuro Mehinaku. *Edição de som e mixagem*: Aurélio Dias. *Consultoria de fotografia*: Flávio Ferreira. [...] *Coordenação Vídeo nas Aldeias*: Mari Corrêa e Vincent Carelli. *Coordenação DKK*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto.

AS HIPERMULHERES. 2011, 80' (*Itão Kuëgü*). *Direção*: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. *Fotografia e som-direto*: Takumã Kuikuro, Mahajugi Kuikuro e Munai Kuikuro. *Edição*: Leonardo Sette. *Produção executiva*: Carlos Fausto e Vincent Carelli. *Cantores*: Kanu Kuikuro, Ajahi Kuikuro, Amanhatsi Kuikuro, Aulá Kuikuro, Kamankgagü Kuikuro, Kehesu Kuikuro e Tapualu Kalapalo. *Outros personagens*: Kamaluhé Matipu, Kamihu Kuikuro e Tugupé Kuikuro. *Povos convidados*: Mehinaku, Wauja e Yawalapiti. [...] *Assistentes de produção*: Elena Welper, Fábio Menezes, Julia Tandeta, Juliana Lapa, Luana Almeida, Milene Migliano, Olívia Sabino, Renata Ribeiro. *Coordenação Aikax*: Afukaká Kuikuro, Mutua Mehinaku e Sepe Ragati Kuikuro. *Coordenação Coletivo Kuikuro de Cinema*: Takumã Kuikuro. *Coordenação DKK – Museu Nacional*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto. *Coordenação Vídeo nas Aldeias*: Vincent Carelli. *Edição de som e mixagem*: Carlos Montenegro e Leonardo Sette. *Colorista*: Daniel Leite.

KAMANKGAGÜ conta o mito das Jamugikumalu. 2013, 20'.
[filmado pelo Coletivo Kuikuro de Cinema]

Data do recebimento:
12 de maio de 2015

Data da aceitação:
21 de julho de 2015



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-menos”, 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 exhibir 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



Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ũn*

ROSANGELA TUGNY

Doutora em música pela Université de Tours (França) e professora do INHAC do
Campus Sosígenes Costa da Universidade Federal do Sul da Bahia

Resumo: O texto busca construir uma reflexão sobre os regimes de visibilidade e adoção que fortalecem e fazem agir os povos tikmũ'ün, nos seus vínculos com as diversas formas de alteridade. Dentre a gama infinita destas formas, os *yãmĩxop*, seres do brilho, da imanência e da intensidade, aparecem como formas privilegiadas de encontros e parentesco. É do espaço escuro desta ontologia, onde o gesto de alimentar aparece como a incessante reversão da relação mães/pais e filhos, mas também da relação entre o visível e o invisível, que nasce um certo cinema tikmũ'ün. Um cinema cuja ação é ela mesma a possibilidade deste encontro que, pela sua possibilidade de afetação, muitos de nós denominam “ritual”.

Palavras-chave: Cinema tikmũ'ün. Povos maxakali. Povos *yãmĩxop*. Filhos-imagens.

Abstract: The text seeks to build a reflection on the visibility and adoption regimes that strengthen and make the tikmũ'ün people act, in its ties with the various forms of otherness. Among the infinite variety of these forms, the *yãmĩxop*, brightness beings, of immanence and intensity, appear as privileged forms of meetings and kinship. It is from the dark space of this ontology, where the gesture of feeding appears as the constant reversal of the relationship between parents and children, but also from the relationship between the visible and the invisible, a certain tikmũ'ün cinema is born. A cinema in which action is itself the possibility of this meeting that, by its possibility of affectation, many of us call “ritual”.

Keywords: Cinema tikmũ'ün. Maxakali people. *Yãmĩxop* people. Children-image.

Résumé: Ce texte cherche à construire une réflexion sur les régimes de visibilité et d'adoption qui fortifient et font agir les peuples tikmũ'ün dans leurs relations avec les différentes formes d'altérité. Au sein de la gamme infinie de ces formes, les *yãmĩxop*, êtres de l'éclat lumineux, de l'immanence et de l'intensité apparaissent comme des formes privilégiées de rencontres et de parentèle. C'est de l'espace obscur de cette ontologie, où le geste nourricier apparaît comme un échange incessant des rôles dans la relation mères/pères et enfants, mais aussi dans la relation entre le visible et l'invisible que naît un certain cinéma tikmũ'ün, un cinéma dont l'action est elle-même la possibilité de cette rencontre qui, de par sa puissance d'affectation, nombre d'entre nous nommerons “rituel”.

Mots-clés: Cinéma tikmũ'ün. Peuples maxakali. Peuples *yãmĩxop*. Fils-images.

Introdução: Os Maxakali_Tikmũ'ũn

Os Tikmũ'ũn são agrupamentos de povos falantes da língua Maxakali, estando esta no tronco linguístico macro-jê. Vivem hoje em três terras indígenas, nas regiões do extremo nordeste do estado de Minas Gerais, Brasil. Segundo dados da Funai, a Fundação Nacional do Índio, chegam em 2013 a uma população de quase 2000 pessoas, com uma grande predominância de crianças com idade abaixo de 6 anos. São originários das grandes porções de Matas Atlânticas que cobriram as terras próximas às costas litorâneas do Brasil. Há registros da presença de falantes do maxakali pelos primeiros viajantes que se acostaram no litoral do que é hoje o Estado da Bahia (PARAÍSO, 1992 e 1998). Hoje são pensados pela sociedade nacional como um só grupo, mas possuem origens diversas: o litoral da Bahia, desde as cidades de Mucuri até Belmonte, as bacias do Jequitinhonha, do Mucuri, os trajetos dos rios Buranhém, Jucuruçu (ou Rio do Prado), Itanhém (ou Rio Alcobaça) e outros rios menores dessa região. Já no curso do século XIX, os viajantes apontaram a elaborada forma pela qual os Tikmũ'ũn se relacionavam com a densa Mata Atlântica onde viviam. Foram tidos como exímios oleiros e construtores de embarcações e manejavam com maestria esse espaço que conheciam profundamente (OTONI, 2002: 88-89).

Os povos Tikmũ'ũn hoje possuem uma das piores situações socioambientais, dentre os povos indígenas brasileiros. Acometidos por graves epidemias de diarreia, e indicados com altos índices de desnutrição infantil, vivem em não mais que 6.500 hectares de terras, quase totalmente devastadas, sem que nenhuma delas ofereça água potável. Esta situação se agrava com o histórico violento que constituiu a relação dos Tikmũ'ũn com os diversos setores dos não indígenas que adentraram suas terras e suas vidas, desde os primeiros conquistadores de terras, os militares, os missionários, os fazendeiros, os mineradores e outros aventureiros em busca de poaia, uma planta de uso medicinal muito procurada nos séculos XVIII e XIX. Sofreram massacres, epidemias e desapropriações sucessivas ao longo dos séculos XIX e XX. Foram considerados quase extintos em 1959 (RUBINGER, 1963). As nascentes das águas dos córregos que correm vizinhos às suas terras se encontram em fazendas de ocupação relativamente recente. Muitas delas foram tomadas dos

* Uma versão em francês deste texto foi originalmente publicada em TUGNY, R. *Enfanter les images: cinema et rituel chez les Tikmu'un*. In: *Cultures-Kairos: Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants*, Paris, outubro de 2013. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=620>. Acesso em 01 out. 2015.

povos Tikmũ'ũn por ações de engodo de funcionários a serviço do Estado. Hoje os diferentes setores dos órgãos de administração pública e ONGs buscam formas de vir ao encontro dos problemas destes povos, sem considerar a necessidade de restituir a eles a possibilidade de trânsito pelos seus territórios ancestrais, sem trabalhar para que voltem a fazer uso da água limpa para beber, para os banhos, para a pesca e as brincadeiras das crianças, e terem acesso aos recursos na mata que servem aos seus modos tradicionais de organização social. Por se tratarem de povos que se encontram fora do que se entende como a Amazônia legal, os Tikmũ'ũn são frequentemente tomados como povos cujo único destino seria o de se integrarem à população vizinha, formando novas cintururas de bairros pobres nas cidades de sua região. Ainda assim, é comum escutarmos funcionários dos órgãos indigenistas se referirem aos Tikmũ'ũn como sendo índios “diferenciados”, “puros”, e, portanto, merecedores de um atendimento também “diferenciado”. Este atendimento, porém, geralmente é marcado pela perpetuação das práticas de assistencialismo e corrupção já noticiadas em relatórios como o de Hilda Paraíso (1992: 42) referentes a ações do Estado na década de 60.

Esta noção de “pureza” aparece por apresentarem os Tikmũ'ũn tanto uma homogeneidade étnica – por terem pouquíssimos casamentos com não indígenas ou outros povos indígenas – quanto pelo uso quase exclusivo que fazem da língua maxakali e pelas suas práticas sociocossmológicas intensas. De fato, isto que comumente se entende como uma tenaz “resistência cultural” dos Tikmũ'ũn tem deixado perplexos muitos dos etnólogos e pesquisadores que tiveram conhecimento de suas formas de vida, sua sobrevivência e sua relação com a sociedade nacional. O contraste que suas pulsantes estruturas sociocossmológicas apresentam com respeito às suas condições físicas de vida e o fato da precoce relação que sofreram com as diferentes frentes de expansão em suas terras tradicionais e a proximidade de suas terras com cidades, desafia o entendimento dos etnólogos ao mesmo tempo em que desafia a compreensão dos atores indigenistas de vários setores da sociedade. É comum entre estes últimos o discurso de certa falência de projetos destinados ao conjunto de categorias pensadas para a vida humana entendidas como saúde e bem estar (BARBOSA RIBEIRO, 2008), falência, sobretudo, das relações da sociedade envolvente com estes povos. Geralmente

as avaliações de tais projetos são pautadas na denúncia do uso abusivo de bebidas alcoólicas pelos Tikmu'un, seguida de episódios de violência doméstica, desordem social e desinteresse dos grupos em colaborar. Os desafios para os etnólogos e pesquisadores que tentam se aproximar um pouco dos Tikmu'un são muitos: a nossa dificuldade de aprendizado da língua mããakali e a pouca fluência deles no uso do português, as condições sanitárias difíceis para a permanência de pesquisadores na área, as bebedeiras de parcelas da população e os consequentes episódios de violência que se assiste nas aldeias. Ainda que não possa ser pensado sem o terrível histórico de uma negatividade total da relação com os diferentes setores da sociedade nacional que os cotejaram, este aparente desinteresse dos Tikmu'un pelos projetos que lhes são apresentados ou pelo futuro de suas vidas dentro do território que lhes foi designado encerra certamente algo que, ainda fugindo ao nosso entendimento, sugere estar na origem de sua força enquanto um coletivo.

O que apresento a seguir é uma modesta reflexão sobre este riquíssimo universo sociocósmico que, pacientemente, vários colaboradores Tikmu'un que tenho encontrado em 10 anos de pesquisa me apresentaram de diversas formas: acompanhando-me durante os encontros que realizam nas aldeias com diferentes povos com os quais se relacionam, proporcionando a mim a possibilidade de me situar, realizando desenhos e infindáveis exegeses sobre suas histórias e cantos, traduzindo seus cantos, fazendo belíssimos filmes em que eles mesmos narram os eventos destes encontros, viajando comigo e apresentando seus trabalhos para diversos públicos.

Produção de riquezas, multiplicação de filhos

Com o ouvido atento à imensa e minuciosa variedade de cantos que emanam das vozes dos Tikmu'un, é possível passarmos a supor que, para além do cenário que descrevi acima, existe entre eles um mundo de infinitudes, onde os valores que possuem, seus verdadeiros bens, se multiplicam e os fazem viver com plenitude, lá onde nos acostumamos a ver apenas miséria. De fato, enganamos ao pensar os Tikmu'un como perdedores, em contraste com um único povo de Outrões em suas vidas: nós, os *ãyũhũk*, os “não indígenas”, os brancos, os representantes do mundo moderno

ocidental. Permanecemos como uma ínfima parcela de Outros em suas histórias. Talvez por isto tenhamos algumas vezes a sensação de nos sentir levemente desprezados quando chegamos até eles com propostas que entendemos portadoras de grandes benefícios às suas vidas. Apesar de compreenderem a belicosidade com a qual os primeiros representantes de *ãỹĩhĩk* impuseram mudanças definitivas e devastadoras aos seus espaços de vida e circulação e terem certo fascínio por este poder, os Tikmũ'ũn seguem atualizando e demonstrando muito mais interesse em se relacionar com os seus *yãmĩyxop*, que traduzo por ora como povos-espíritos, ou povos animais-humanos. A presença destes *yãmĩyxop* é bastante constante nas aldeias e tanto pode solicitar grandes prestações de cantoria, danças e banquetes, quanto pode passar despercebida ao olhar do etnógrafo, limitando-se à visita de algumas casas ou a pequenos gestos que precedem uma caça ou uma sessão de cura. Percebo assim nos Tikmũ'ũn um etos quase monástico, quase alheio às sucessivas perdas de bens materiais – território, fauna, flora, água, alimentos, casas, e mesmo de pessoas –, voltado essencialmente para um mundo de infinitas relações, atualizadas a cada dia, com seus *yãmĩyxop*.

Estes são, ao mesmo tempo, os agrupamentos de repertórios de cantos, as imagens povos-espíritos que chegam às aldeias, e as situações de encontro e troca realizadas entre eles e as pessoas: o conceito de *yãmĩyxop* pode ser percebido como um complexo, formado pela noção de: espíritos, cantos, e os eventos em que se dão a ver. Com os Tikmũ'ũn, chegamos a relacionar 12 grandes *corpi* de cantos atribuídos aos povos-enunciadores *yãmĩyxop* que, ao mesmo tempo, os ensinou aos pajés das aldeias. Estes *corpi* guardam significativas diferenças, seja nas suas expressões sonoras, como naquilo que proporcionam ao grupo. Alguns ajudam os homens a confeccionar flechas, outros são auxiliares na caça, outros ordenam as casas da aldeia, etc. Todos eles são ao mesmo tempo dispositivos virtuais de viagens xamânicas para o resgate do espírito de algum doente da aldeia e possibilidades de reacender laços de parentesco com as pessoas, sempre saudosas dos seus parentes mortos, transformados em cantos-imagens.

A relação dos *yãmĩyxop* com os Tikmũ'ũn parece ser a de uma dupla adoção. Estes últimos são desejosos de recebê-los, sentem saudades, preparam-lhes repastos. Os primeiros atendem prontamente aos seus convites. São também desejosos

de virem às aldeias. Chegam de uma floresta hoje virtual – pois, como disse acima, a terra hoje habitada pelos Tikmũ’ũn foi desmatada e recoberta pelo capim colônia – e se alojam no *kuxex*, uma casa que se ergue sozinha na ponta de um semicírculo complementar a um outro, formado pelas casas. O *kuxex* é uma casa de estrutura aparentemente descuidada: mesmo em aldeias onde as casas são feitas de barro, elas se revestem de palhas e parecem estar sempre próximas a serem desmanchadas. Um monumento-limite. Quando os *yãmĩyxop* retornam para cantar, suas palhas são renovadas. O *kuxex* é traduzido como “casa de religião”. “Religião” é o mesmo termo que me foi oferecido pelos Tikmũ’ũn para traduzirem *yãmĩyxop*, as celebrações em que eles se dão a ver, e seus cantos. Em maxakali, muitas vezes os ouço se referirem ao *kuxex* como *yãmĩyxop pet*, “casa de *yãmĩyxop*”.

Mútuas adoções

A relação entre os homens e mulheres das aldeias com os *yãmĩyxop* é realizada pela mediação dos “filhos” que estes procriaram nas aldeias celestes (ÁLVARES, 1992). Vemos os espíritos andando, dançando, desfilando, sempre acompanhados de um grupo de homens, considerados pajés ou *yãmĩyxoptak*. É como se fossem “animais de estimação” dos homens (FAUSTO, 2008; MAIA, 2011; JAMAL JÚNIOR, 2012; RODGERS, 2002).¹ Os Tikmũ’ũn dizem que estes *yãmĩyxop* são crianças e não sabem bem os seus cantos. Há vários casos de adoção interespecífica nas narrativas míticas dos Tikmũ’ũn, como a do filho abelha, do filho do trovão e da filha ariranha. Todos estes foram adotados por ancestrais Tikmũ’ũn. Humanos e *yãmĩyxop* alternam assim relações de adoção e filiação.

Uma vez nas aldeias, os *yãmĩyxop* são alimentados pelas mulheres e guiados pelos homens. Estes últimos os acompanham em todos os movimentos que fazem nas aldeias, sobretudo na direção das mulheres: com elas os *yãmĩyxop* dançam, brincam, lutam, namoram, e delas recebem alimentos e outros bens. As mulheres são as principais destinatárias da visita dos *yãmĩyxop*. Enfeitam-se para recebê-los. Os homens parecem cumprir o papel de meros mediadores. Se estes *yãmĩyxop* animam as aldeias com seus corpos pintados, esplêndidos, e sobretudo, com seus cantos e todo o conhecimento que

1. Paulo Maia (2011) nos oferece uma eficiente revisão da literatura que trata deste tema, e apresenta um estudo sobre as relações de maestria entre os oficiantes de rituais entre os baré e seus instrumentos musicais, chamados por “xerimbabos”. Seu estudo aponta a ambiguidade do idioma da captura entre os animais domésticos e seus caçadores e reforça a importância da noção de filiação pela captura no sistema sociopolítico desta sociedade. O autor esclarece que a relação do mestre e seu xerimbabo não é propriamente uma relação de posse, evocando mais bem a noção de

cuidado: “Longe de implicar uma relação de posse ou propriedade sobre os objetos/instrumentos/animais, nesse caso a categoria aponta para a condição de guardião dos instrumentos sagrados e, conseqüentemente, de certas capacidades xamânicas” (MAIA, 2011). Em seu meticuloso trabalho sobre o agenciamento dos corpos sonoros entre os Tikmũ’ũn, Jamal Júnior propõe esta relação de adoção ou de captura entre os yãmĩy e os jovens iniciantes, pensando ao mesmo tempo nos diferentes artefatos e instrumentos sonoros que criam este evento-yãmĩyxop: “De toda forma, podemos dizer que os Tikmũ’ũn nos apresentam um complexo sistema de adoção ou captura. O regime relacional entre o yãmĩy que adota o iniciando e mais tarde será adotado por ele, é da mesma ordem que o dos yãmĩy que retiram as fibras do tronco – batendo como pica-paus – para depois serem capturados pelas máscaras que não são senão um tronco esvaziado de seu conteúdo denso. Todos corpos suplementares, que se alternam em uma relação de captura contínua” (JAMAL JÚNIOR, 2012: 105).

trazem aos Tikmũ’ũn, são ainda assim tidos como filhos dos homens. Os homens são *yãmĩyxoxtak*, “pais de *yãmĩyxop*” e as mulheres que os alimentam são *yãmĩyxoxtut*, “mães de *yãmĩyxop*”. Algumas vezes as meninas podem namorar estes *yãmĩyxop* e as mulheres mais velhas serem por eles chamadas por “sogra” ou “tias” (CAMPELO, 2009). As mulheres são suas mães porque os alimentam e os homens seus pais porque os ensinam a cañfar, a dançar, a balançar os chocalhos. Há um importante valor entre os Tikmu’un: o de cuidar de seu *yãmĩyxop*. Em determinados momentos de suas vidas, um homem ou uma mulher pode receber doações de cantos de seus parentes. Receber um canto é o mesmo que receber *yãmĩyxop*. Mas para isto, é necessário saber “cuidar”, chamando-o para as aldeias, preparando-lhe comida, dançando com ele, enfim, não esquecendo esta relação que, ao mesmo tempo que evoca o elo com o parente doador, reata outros parentescos.

Se os Tikmũ’ũn nos dizem que os *yãmĩyxop* são os portadores do conhecimento e dos cantos, há algo interessante a notar aí. Eles trazem os cantos, mas pelas bocas dos seus “pais”, os homens das aldeias. Há sempre uma situação de substituição, de refração entre corpos nestes momentos de rituais. Há algo muito significativo no sistema de reverberações entre as presenças dos espíritos cantores nas aldeias e os Tikmũ’ũn: estes últimos insistem em dizer que os *yãmĩyxop* são cantores, que eles vêm às aldeias para cantar, que foram eles que trouxeram os repertórios de cantos aos humanos. Os *yãmĩyxop* dançam, realizam traçados no pátio da aldeia, dispõem seus corpos frente às mulheres comendo, brincando, mimando, lutando e assim criam uma zona de afetos intensos entre todos. Mas quase sempre são silenciosos ou, como me dizem, estão “aprendendo a cantar com seus pais”. Sua presença reverbera pelas bocas dos humanos. Faz vibrar os corpos dos humanos para que cantem ao lado deles. Os homens e mulheres estão sempre muito mais envolvidos com os cantos do que os espíritos-cantores, os *yãmĩyxop* que chegam às aldeias. São também cegos. Não há possibilidade de cruzamento de olhar entre um *yãmĩyxop* e uma mulher. Os corpos dos homens Tikmũ’ũn são auscultados pelos *yãmĩyxop* que chegam com seus olhos vendados e seu *mĩmãnãm*, um mastro pintado, brilhante, atributo de alguns deles. É essa penetração que os torna vibrantes e sonoros. A este respeito,

tomo emprestada uma descrição de Eduardo Rosse sobre um momento como este que evoco aqui. Trata-se de uma descrição de um encontro entre os espíritos *xūnīm* e as pessoas da aldeia:

Há uma grande diferença ou uma complementaridade entre o par de *xūnīm* e seu grupo de cantos. Os movimentos dos *xūnīm* são codificados, enquanto o dos homens que os acompanham é um movimento descuidado, o mesmo do dia a dia, “normal”. Em relação ao som, passa-se o oposto, pois o par de *xūnīm* não canta. Mesmo que se veja o grupo cantor, ele não tem uma importância cênica específica. Deste ponto de vista, os homens é que parecem espectadores, externos a uma cena que se passa entre *yāmīy* e mulheres. Tudo se passa como se o grupo cantor fosse transparente, uma nuvem ou um fantasma que acompanha *xūnīm* cuja única importância é o som. Por isso eles são complementares, a imagem e o som de *xūnīm*. (ROSSE, 2007: 93)

Os *yāmīyoxop* precisam dos Tikmū’ūn para cantarem seus cantos, os homens precisam dos *yāmīyoxop* por perto para cantarem com eles: não sobre eles, e nem se comunicando com eles, mas em reverberação, ou em interafetação. Formam um “corpo feito por muitos” (DAVOINE; GAUDILLIERE, 2006: 333). Ali, onde os homens da aldeia acompanham os espíritos emanando seus cantos, constitui-se uma zona de refração especular, onde cada regime de linguagem é levemente desajustado.² Os gestos, a corporalidade, a escrita, os cantos, os passos da dança no pátio da aldeia e a comida não são modos de expressão com escopos de ação determinados para cada um desses sujeitos. Todos os corpos presentes atuam um pouco em cada função, agindo uns sobre os outros e são ao mesmo tempo origem, destino e significantes daquilo que se produz. É essa zona de refração que cria os sujeitos e não os sujeitos que criam linguagens para se comunicar. Estamos assim numa região marcada por “rastros”, uma noção que, se bem entendemos o que escreve Derrida, nos aproxima de sua noção de escritura ou “arqui-escritura” (DERRIDA, 1999: 86-87). O ritual é a zona de produção e multiplicação das subjetividades, e não o contrário. Esta talvez seja uma definição mais próxima do complexo conceito de *yāmīyoxop* que os Tikmū’ūn nos apresentam.

2. Esta repartição de funções, ritualísticas, cênicas, dramáticas, evocam as observações de André Schaeffner a respeito do balé de Strawinski, *Les Noces*, em que os cantores são levados ao fosso, restando sobre a cena apenas os mímicos-bailarinos: “Vimos que, não mais que Nietzsche, Stravinsky não se satisfaz com uma solução bastarda onde cada personagem se viu bem exatamente desdobrado em um mímico e um cantor. Talvez mesmo a solução do filósofo já se encontrava sensivelmente ultrapassada. Mais do que dissociar a dupla função de cada personagem, Stravinsky chega a desajustar as diversas artes cuja presença no teatro parecia dever cada vez mais se reforçar; foi multiplicando entre elas certo espaço, colocando entre elas um jogo, que Stravinsky se engajou decididamente sobre a desejada via do irrealismo” (SCHAEFFNER, 1998: 209. Tradução minha).

Humanos e espíritos: rastros sem origem, sem sujeito autociente na fonte da linguagem, sem um regime de linguagem mais próximo a uma suposta anterioridade do ente. Conjuntos reverberantes dentro de um intenso campo de sentidos, coletivo de sujeitos, pensados antes ou fora da oposição natureza e cultura. A proximidade dos *yãmĩyxop* com os Tikmũ'ün intensificada pelos cantos, pelo *mĩmãñãm*, pelos passos de dança, pelas trocas de alimentos multiplica, cria e adota os sujeitos que se afetam mutuamente.³

3. “O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem mais uma vez afirmar que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulando o vivo sobre o não vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca, e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo” (DERRIDA, 1999: 79-80).

Os Tatakox, mediadores entre os pais, as mães e os filhos

Uma passagem importante na vida dos homens Tikmũ'ün retoma estes movimentos de dupla adoção. É quando os jovens meninos são escolhidos pelos espíritos Tatakox para serem adotados pelos diferentes *yãmĩyxop*. Os Tatakox são ao mesmo tempo uma lagarta e um povo-espírito-lagarta. A palavra se forma de duas raízes: *tata*, uma derivação de *tataha*, tem o sentido de “carregar”, e *kox* é glosado como “buraco”. São os Tatakox que organizam as passagens: carregam, nos segundos funerais, as crianças mortas que retiram das terras para que as mães vejam e chorem sua falta, e tomam as crianças dos cuidados das mães para levá-las ao mundo adulto. Esta iniciação dos jovens adultos é marcada por um duplo movimento: a exposição que torna visíveis às mães suas crianças já mortas e enterradas e o doloroso gesto em que as mães entregam seus filhos vivos aos seus novos pais adotivos, os *yãmĩyxop*, para serem iniciados à vida adulta. Os Tatakox carregam as crianças mortas da cova em seus braços e entregam-nas às mães, que fazem o gesto de tomá-las em seus braços, como recém-nascidos. Por alguns segundos, as mães readotam os filhos antes mortos, que lhes são trazidos pelos Tatakox. Nestes gestos, choram pela saudade que sentem de seus filhos mortos, agora visíveis, próximos de seus braços. Quando os Tatakox levam das mães suas crianças vivas para o ciclo de iniciação, carregam-nas sobre seus ombros. Os Tatakox adotam estes jovens adultos e as mães choram dramaticamente por abandoná-los. Todas essas passagens se fazem no mesmo dia e as mães choram então duas vezes: recebendo e readotando as suas crianças mortas e despedindo-se dos seus meninos vivos que serão introduzidos ao universo adulto.

A importância deste evento marcado pela presença dos Tatakox nas aldeias é tamanha que, uma vez tomando contato com a câmera filmadora, os Tikmũ'ũn logo produziram dois filmes dando a ver estas ações acima descritas. Ambos filmes não passaram despercebidos pelo público interessado pelo cinema etnográfico e pelo cinema *tout court* e já possuem certa trajetória de apresentações em debates e festivais.

O primeiro, filmado e narrado simultaneamente por Isael Maxakali, jovem realizador da Aldeia Verde (Ladainha, MG), consiste quase todo ele em um plano sequência onde se vê os Tatakox, formando eles mesmos uma orquestra de aerofones, tomando as crianças mortas deitadas sobre folhas estendidas no chão. Levam-nas deste espaço exterior às aldeias até o *kuxex* (a casa de religião) e de lá trazem-nas às mulheres que esperam em fila diante das casas, dispostas na outra extremidade do pátio da aldeia. Os diversos Tatakox fazem estes trânsitos desenvolvendo movimentos saltitantes e circulares em torno dos corpos carregados. Os saltos e os movimentos se intensificam com a intensificação sonora dos seus aerofones. Depois de exporem estas crianças ao choro das mães, os Tatakox, guiados pelos seus pais, os homens da aldeia, fazem várias idas e vindas da fileira das casas ao *kuxex*, retirando as crianças de suas mães, para que sejam adotadas pelos *yãmĩyxop*. Ao final, quando apenas restam fragmentos de assovios, de apitos, flautas e longínquas vozes no *kuxex*, Isael Maxakali mostra sua aldeia, agora apaziguada, lavada por este instante de enorme potência afetiva, vazia, um plano finalizado com o discurso de seu tio que diz que o ritual foi bom, bonito, e que iria agradar a todos que o vissem – ao governo, a Jesus – graças ao trabalho da câmera.

Assim que tomaram conhecimento deste filme de Tatakox, os pajés de uma outra aldeia Tikmũ'ũn, a Aldeia Vila Nova, decidiram fazer um outro filme, no qual entendiam corrigir imperfeições do primeiro. Longe do olhar feminino e de eventuais pesquisadores, a câmera dedica bastante tempo a filmar os líderes políticos e religiosos que dirigem os Tatakox e, ao mesmo tempo, o cinegrafista, na difícil e delicada escavação de um buraco. Muitos homens da aldeia assistem à cena. Muitos comentários de um destes chefes, Guigui Maxakali, exortando os homens e Tatakox a não sentirem medo daquela situação. As sonoridades dos aerofones se intensificam à medida que os Tatakox escavam

e se aproximam dos corpos que devem ser retirados dali. Além deles, outros povos espíritos, como as minhocas-morcego, fazem parte deste momento, cuja gravidade e expectativa é intensa. Guigui Maxakali reitera as instruções aos Tatakox de fazerem giros saltitantes em torno do buraco. Finalmente vemos as crianças serem retiradas nos braços dos Tatakox. A procissão de homens e Tatakox leva então estas crianças até o pátio da aldeia, onde as mães as esperam, estendendo os braços e chorando ao mesmo tempo. Em seguida, as crianças novas são levadas pelos Tatakox para fora do espaço da aldeia, e os velhos explicam para a câmera que o ritual foi bom, que ocorreu como antigamente ocorria e que com ele todos ficarão bem.

Este segundo filme, além da intensidade afetiva que carrega e produz, sempre impactou outros povos indígenas que tiveram oportunidade de assistir. Suscitou do público de festivais e encontros perguntas relacionadas às crianças retiradas do buraco: quanto tempo passaram lá dentro?; eram crianças vivas ou mortas? Em uma destas ocasiões, um dos pajés que estava presente, tanto dentro do filme, quanto no debate, respondeu que eles não sabiam e que “Os *yãmĩyxop* criaram bichinhos lá onde viviam, eles eram seus filhotes”. Disseram terem ficado felizes em constatar que estes filhotes mexiam as suas mãozinhas e portanto viviam.

Os filhos-imagens

Quando veem os *yãmĩyxop*-cantores chegando às suas aldeias, os Tikmũ’ũn geralmente me explicam: é *koxuk*. Traduzem esse termo como “imagem”. É o termo que empregam para as fotografias.⁴ O dicionário de Harold Popovich oferece as seguintes definições para *koxuk*: “sombra, imagem, alma”. Não encontrei maiores discussões sobre este termo deste linguista e missionário evangélico que esteve quase 30 anos entre os Tikmũ’ũn elaborando uma gramática da língua e codificando uma escrita alfabética. Myriam Álvares (1992: 64) traduz o termo como “alma, um estágio inacabado da pessoa morta antes de se transformar em *yãmĩy*”.

Mas *Koxuk*, imagem, não é em definitivo algo que se encontra para nós no domínio da aparência, da imaterialidade, do invólucro visível ou da representação, supondo que algo mais

4. Este foi o título escolhido por eles para o livro de fotografias que realizaram as mulheres da Aldeia Verde em conjunto com a fotógrafa Ana Alvarenga (ALVARENGA, Ana & Fotógrafas tikmũ’ũn da Aldeia Verde, 2009).

verdadeiro repouse na invisibilidade. *Koxuk* seria o corpo verdadeiro que se dá a ver em toda sua plenitude. Estamos aqui novamente em um terreno de confronto entre as bases profundas de nossas ontologias. Os Tikmũ'ũn mostram-me sempre os *yãmĩyxop*, os povos-espíritos, com seus corpos pintados chegando à aldeia, dizendo-me que “são *koxuk*”, ou *koxukxop*.⁵ Pensava tratar-se então de representações dos *yãm yxop*, de meninos que teriam se vestido e se pintado – como *yãmĩyxop* – para virem à aldeia, supondo serem os *yãmĩyxop* uma instância, mais acabada e transcendente que represente o destino dos mortos. Mas sempre me corrigiram categoricamente: “não, isto aí é verdade mesmo”. Difícil entender isso que parece uma hesitação entre os Tikmũ'ũn para avaliar os corpos visíveis e cantores que tanto prezam receber em suas aldeias. Ora nos glosam como *koxuk*, ora como *yãmĩyxop*.

Muito além do perigo de uma excessiva identificação do etnólogo com o nativo, parece-me que a questão para estas perguntas se coloca de outra forma. O que se passa é que não existe o problema da verdade, ou da realidade, e, conseqüentemente, o da representação entre os Tikmũ'ũn em relação às coisas visíveis como geralmente as postulamos. Não encontro em suas narrativas e em suas exegeses uma distinção entre dimensões separadas e excludentes para as coisas materiais e as imateriais, as verdadeiras e as falsas, as essências e as aparências. A expressão que utilizam para “parecer com”, “assemelhar-se a” é sempre a mesma que utilizam para “transformar-se em”, *yãy hã*.⁶ O termo que geralmente utilizam para nos assegurar da existência “verdadeira” de alguma coisa parece mais bem um intensificador. *Xe'e* é geralmente traduzido como “verdadeiro”, e *xe'egnãg* é um intensificador de várias qualidades. *Xex* é um radical que exprime grandeza e intensidade. Aquilo que pensamos como “verdade” seria assim um estado de intensidade, mas sempre transitório, nas formas tikmũ'ũn de reconhecer os corpos no mundo. A partir de algumas reflexões de Viveiros de Castro, podemos pensar que a noção de *koxuk*, ora traduzida como alma, ora como sombra, ora como imagem, seria mais bem compreendida se pensássemos que se trata aí de um evento e não de uma coisa. Evento de extrema intensidade, que é a aparição, a abertura da visão, a possibilidade de ver e de se dar a ver entre corpos que estão próximos, mas nem sempre acessíveis ao olhar. Afinal, esta é a forma da relação entre os vivos e os mortos.

5. *Xop* possui a função de coletivizar. *Koxuk xop* seria um “povo-imagens”.

6. A esse respeito é muito significativo o uso da expressão *yãy hã*, que encontramos muitas vezes nos cantos, ora glosadas como “virar algo”, ora como “parecer com algo”, noções que, se sugerem uma clivagem essencial em nossa ontologia, não se distinguem tanto nestes cantos. Nem simbologia e nem realidade, *yãy hã* não é tampouco uma modalidade confusa de avaliação do real praticada pelos Tikmũ'ũn, mas um devir, um “verbo tendo toda a sua consistência”, que “não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’” (DELEUZE; GUATTARI, 2005).

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 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. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006: 326)

Este evento de aparição, *koxuk*, nos leva a pensar a visão entre os Tikmũ'ũn como uma relação. Não um ato que consiste em projetar sobre outro corpo uma mirada empírica – o olhar – mas uma experiência relacional. Durante o Tatakox os corpos se dão a ver e as visões são afetadas mutuamente. Importante ressaltar que no gesto de acolher chorosamente em seus braços as crianças mortas, as mães desviam o olhar. Quando os Tikmũ'ũn mostram-me os *koxuk* referem-se então a algo que está se passando, que os afeta, a um evento no qual eles e os *yãmĩyxop* estão realizando mutuamente essa “troca de lugar”.

O termo *koxuk* está envolvido em uma trama de significações complexa. Os Tikmũ'ũn dizem-me sempre que os *yãmĩyxop* vivem na floresta. Quase todas suas narrativas se referem a esse lugar quase escuro, de encontros dos seus ancestrais com os *yãm yxop*, como sendo a floresta. Por isto falei anteriormente de uma floresta “virtual” para a qual o *kuxex*, a casa dos cantos, deixa uma abertura por onde recebe os *yãmĩyxop*. Perguntei-lhes diversas vezes por onde viviam agora esses seres da floresta, já que há tantas décadas não tinham mais matas em seus territórios. Algumas vezes dizem-me que os carregam em seus cabelos. Outras vezes apontam-me o céu. Foi assim que uma narrativa, de um mito bastante trabalhado por Lévi-Strauss e intitulado por ele “o marido estrela”,⁷ surgiu como uma resposta, trazendo mais informações sobre a noção de *koxuk*:

7. Vários mitos intitulados “o marido estrela”, a “esposa celeste” ou “visita ao céu” são analisados por Lévi-Strauss em *O cru e o cozido* (2004). Entretanto, o mito apresentado pelos Tikmũ'ũn oferece ainda mais pontos de convergência com os mitos da “visita ao céu” analisados em *L'homme nu*, chamando sobretudo a atenção para o tema da contiguidade e da cegueira (LÉVI-STRAUSS, 1971: 350-377).

A origem dos animais

Os antepassados foram caçar. Dois rapazes deitados falaram sobre as estrelas para as quais olhavam: – “Nossa, como são bonitas!” As estrelas ouviram, desceram e quiseram ficar com eles. Um ficou com medo e desprezou uma das estrelas, que foi embora. O outro ficou com a segunda e teve dois filhos.

Um deles já era pequeno, e o outro ainda estava na barriga.

A mulher-estrela teve desejo de comer coquinhos socados no pilão e o marido foi então buscá-los. Quando ele subiu no coqueiro, a mulher-estrela batia no tronco que logo começou a crescer. O marido disse: – “Não fica batendo não!” E a mulher mentia dizendo: – “é seu filho que está batendo”. E ele novamente: – “Pare de bater!”

De repente, o coqueiro entrou dentro do céu (pexkox). A mulher-estrela jogou seu filho em uma árvore e ele virou cupim. A mulher-estrela subiu atrás do marido. O homem não entendia como ele havia subido. Era como se estivesse dormindo.

Algum tempo passou e os dois ficaram lá em cima. O outro rapaz que havia rejeitado a estrela começou a sentir saudades do seu amigo-cunhado. Cantava e chorava: – “ĩpinixtak!ĩpinixtak!”

O que estava no céu foi caçar mas não encontrou o buraco por onde havia entrado. Dormiu e sonhou com seu ũgtõãỹãm (amigo-cunhado). Da outra vez, ele sonhou com bicho e foi caçar. Jogou a flecha longe e ela caiu no buraco, no pexkoxkox (buraco do céu). Procurou a flecha (porque tihik joga a flecha, espera e procura para ver onde ela caiu). Ele refez o movimento e seguiu a segunda flecha, que saiu bem no buraco novamente. Então pensou: – “Ah! Foi por este buraco que eu vim!”

Ele não falou para a mulher, porque ela já era topahex (encantada, porque ela veio lá de cima). Pediu então para a mulher fazer uma linha para ele. Ela fez um novelo e perguntou: – “Dá?”. Ele disse: – “Não dá não!”. E assim foi. Ele pegou finalmente um bolão, jogou lá de cima e desceu pela linha até chegar na terra. Quando chegou, enfiou a linha no chão. Ela virou um cipó grande. O amigo ia chegando e cantando “ĩpinixtak”. Ele fez: “ỹ..” e interrompeu o canto por ter visto o amigo, que disse: “Continue a cantar!” Eles choraram.

Dias depois, ele disse aos *yãmĩyxop* da casa de religião que lá em cima havia muita caça. Falou para *koatkuphi*, falou para os outros. Resolveram ir lá para matar mais bichos. Quando estavam todos preparados para subir, chegou pajé mulher que havia feito *koatxop*⁸ e disse: – “Vou mandar essa mandioca pra lá. Em troca, quero que tragam carne pra mim”. A mulher pajé, mãe dos espíritos (*yãmĩyxoptut*),⁹ levou a mandioca. O pessoal que subiu com a corda comeu a mandioca dela e jogou a bolsa fora. Ela viu que a bolsa havia sido jogada. Ficou tão brava que cortou a corda. A linha ficou lá para cima. Enquanto isso, todos caçavam lá em cima. Acharam muita coisa. Chegaram até o final da corda e não tinham como descer. Para não caírem com o próprio corpo, todos viraram bichos, mas bichos que não voam (*xokxophãmtehãỹixop*). Um deles virou quati. Aí não viraram mais gente. (TUGNY, R. P. *et al.*, 2009a: 402-403).

8. Os Tikmũũn apreciam muito este prato: a mandioca cozida que fica no rio durante toda a noite.

9. A “mãe dos espíritos” é a mulher da aldeia que lhes oferece alimentos.

O mito narra a viagem ao céu dos homens e dos *yãmĩyxop* que viviam todos juntos. As noções de *tihik* [índio, gente] e *yãmĩyxop* [povo-espírito] se confundiam neste tempo. Todos os *tihik* eram ao mesmo tempo *yãmĩyxop*. Faziam parte do mesmo “fundo universal imanente” mencionado acima por Viveiros de Castro. Todos viviam juntos, com os mesmos corpos-imagens. Os corpos animais surgiram de uma queda, da ruptura de um acordo entre os homens e uma mulher à espera da caça: a ruptura de uma linha. Os animais são então essas transformações corporais que evitaram a morte. O termo utilizado pelos Tikmũ’ün para se referir aos animais é *xokxop*. *Xop* é um radical que se refere, ora a uma classificação, ora a um coletivo ou pluralizador. Mas *xok* é o radical glosado para “morrer, semear, plantar, guardar dentro” (POPOVICH, 2005). *Xokxop*, os animais, são então os corpos que guardam os ancestrais tikmũ’ün que caíram, ou um “povo-de-mortos”. A esse respeito, uma série de desenhos realizados por um dos ilustradores tikmũ’ün em torno da narrativa da história de *Mãtagnãg* (ver TUGNY *et al.*, 2009a: 419) é eloquente. *Mãtagnãg* é uma mulher que não se conformou com a morte do marido. Quando todos de sua aldeia o enterraram e se foram, segundo o costume que faz com que abandonem as aldeias após a morte de um parente, ela ficou com seu filho na aldeia e desenterrou o marido. Fez beiju para comê-lo com a carne decomposta do marido. Jogou cinzas pela estrada para seguir os passos do marido morto. Viu os rastros e o seguiu passando por todas as dificuldades do caminho dos mortos. Ao chegar à aldeia dos mortos, dos *yãmĩyxop*, o que representa o desenho é uma aldeia de elefantes e sucuris.

Com estes dados talvez seja possível sugerir que *Koxuk* (imagem, sombra, alma), *xokxop* (animais, ou povo-de-mortos) e *Xok* (morrer, guardar dentro) sejam noções que participem de um mesmo campo semântico. Um campo que também sugere que o corpo morto é aquele que saiu de um campo visual, mas não se acabou, como os animais desaparecem na floresta. Estes dados ecoam nas análises de Viveiros de Castro sobre a perda dos corpos dos humanos mortos que os transforma em animais. Transcrevo a seguir uma passagem que se refere a estas análises:

A distinção fundamental entre os vivos e os mortos passa pelo corpo e não, precisamente, pelo espírito; a morte é uma catástrofe corporal que prevalece sobre a comum “animação”

dos vivos e dos mortos. As cosmologias ameríndias dedicam igual ou maior interesse à caracterização do modo como os mortos veem o mundo que à visão dos animais, e, como no caso destes, comprazem-se em sublinhar as diferenças radicais em relação ao mundo dos vivos. Os mortos, a rigor, não são humanos, estando definitivamente separados de seus corpos. Espírito definido por sua disjunção com um corpo humano, um morto é então atraído logicamente pelos corpos animais, por isso, morrer é se transformar em animal, como é se transformar em outras figuras da alteridade corporal, notadamente os afins e os inimigos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a: 395)

O corpo animal é então ao mesmo tempo o corpo dos ancestrais dos Tikmũũn, a forma dos seus mortos, enquanto seus *koxuk* são o evento em que eles se dão a ver aos Tikmũũn. Desvestem suas roupas, seus corpos animais e chegam às aldeias tikmũũn com os mesmos corpos que os humanos. Novamente penso aqui a noção de corpo como roupa discutida por Viveiros de Castro. A troca de corpos é o dispositivo fundamental do perspectivismo indígena, tal qual foi desenvolvido por este autor:

Trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo. Não esqueçamos que nessas sociedades inscrevem-se na pele significados eficazes, e se utilizam máscaras animais (ou pelo menos conhece-se seu princípio) dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usadas no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar poderes de um corpo outro. (...) As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a: 393. Grifo do autor)

O cinema-ritual Tikmũũn

Estes meninos cresceram porque os espíritos já os batizaram várias vezes. Estes já são grandes. Água é bom para crescer, se a criança toma banho todo dia de manhã cedo. Os *yãmĩy* batizam as crianças e os *Po'op* também, para crescerem rápido e acompanharem e ajudarem os espíritos. *Yãmĩy* já batizou e *Po'op* vai batizar de novo. Os menorzinhos ficam ali atrás e serão batizados pela primeira vez para ir ficando igual aos outros. E nós, eu, meu cunhado Dozinho, outros homens,

todo mundo... já fomos batizados por Po'op e Yāmĩy. Não fica faltando nenhum menino. Os adultos batizam também e ficam com a cabeça boa. Não ficam com doença e crescem rápido. Vão saber o canto de religião e não fazer coisa ruim.

Este sabe muito da cerimônia. É um dos responsáveis pela sabedoria do batizado. E depois que reza ele libera para entrar na água. Estes espíritos também são filhos. Eles vão aprender a batizar e a rezar:

“Eu queria que trouxessem morotó para mim...”

“Eu queria que trouxessem suco de batata para mim...”

“Eu queria que trouxessem melancia para mim...”

“Eu queria que trouxessem abóbora para mim...”

“Eu queria que trouxessem mandioca para mim...”

“Eu queria que trouxessem cana para mim...”

“Eu queria que trouxessem milho para mim...”

“Eu queria que trouxessem abacaxi para mim...”

“Eu queria que trouxessem begônia para mim...”

“Eu queria que trouxessem inhame para mim...”

“Nós vamos tomar banho e ir embora.. você vai ficar alegre, você vai e vai ficar alegre. Você, água, nós vamos tomar banho em você... depois você vai ficar alegre. O sol está nascendo. Você vai ficar alegre... Nós vamos tomar banho em você e você vai ficar alegre, nós vamos te deixar alegre, você vai ficar alegre, água. Água, nós vamos entrar em você, vamos tomar banho e ir embora e você vai ficar alegre, vai ficar alegre...”

Ele já rezou para que água não dê doença, e ele vai liberar a água para os meninos tomarem banho.

Assim termina mais um filme realizado pelos Tikmũ'ũn, a partir da câmera de Ismail Maxakali e seu filho Josemar. Ismail, recém formado professor no curso de Licenciatura Intercultural Indígena da UFMG, com este filme tratava de mostrar um outro regime de formação, uma modalidade de “educação indígena”. Formam-se, neste filme intitulado “Batizado” ou “Espíritos batizando as crianças”, as crianças que passarão a “aprender”. Mas formam-se também o rio, a água e os próprios espíritos que

vieram batizar as crianças: “Estes espíritos também são filhos. Eles vão aprender a batizar e a rezar:...”. Na realidade, este momento de batizado é um momento de inauguração do espaço de relação, de uma zona de interafetação: todos ensinam todos, todos aprendem juntos a não fazer mal aos outros e os deixarem crescer, se multiplicar. Os papéis, as funções de mestres e aprendiz são borradas. No momento de transmitir algo às crianças os espíritos são adotados e pedem alimentos. As hierarquias estão todas ali: homens que sabem caçar com espíritos, mestres dos cantos, curadores, chefes políticos, crianças e espíritos. Mas é necessário aprender que o que se ensina é um bem que se faz merecer. É preciso aprender a cuidar daqueles que trazem conhecimento, saúde, cantos como filhos adotivos.

O cinema aqui inaugurado pelos e com os Tatakox, aqueles que trazem as imagens e levam os jovens meninos para os povos-imagens, adentrou este espaço onde os parentes dos Tikmũũn iam, mortos, saindo assim de seu campo de visão. Desta cavidade escura nasceram imagens que deveriam fazer as mulheres chorarem. Antes de abandonar seus filhos que serão adotados pelos espíritos – povos-imagens –, as mulheres adotam os filhos-imagens. O cinema Tikmũũn torna-se assim o ritual, o que permite que o visível e o invisível troquem de lugar. Torna-se uma definição possível da noção de “espírito”, que mencionamos acima, torna-se este evento em que há troca de lugares entre o visível e o invisível.

Este movimento de dupla adoção parece ser um sistema extremamente eficaz no universo Tikmũũn. Algo que possibilita dissolver qualquer sobreposição, qualquer ação tirânica de um corpo sobre outro, de uma forma de potência sobre outra. Parece estar aí o caminho de algum entendimento para esta sua potência entendida como “resistência cultural”. Movimento que se reproduz na forma como os Tikmũũn organizam suas relações conosco, os não-indígenas, os *ãÿhũk*. Em muitas ocasiões, quando proporcionei a compra de alimentos para a vinda dos convidados *yãmĩyxop* às aldeias, mereci também o vocativo de *yãmĩyxo-ptut* (mãe de *yãmĩyxop*). Alguns parceiros pesquisadores foram tratados como *yãmĩyxo-ptak* (pai de *yãmĩyxop*). Assumimos, nós que estávamos ali pedindo conhecimento, uma certa paternidade sobre os espíritos, tendo os Tikmũũn como nossos mediadores. Tal inserção dos pesquisadores nesta teia de relações de parentesco

interespécies, indo além do socius visível, parece agir como um sistema entre os Tikmũ'ũn. Para que nos ensinem cantos e outros conhecimentos, devemos criar laços de adoção: devemos adotá-los, a eles e seus espíritos. Somos assim também levados a dissolver algumas fronteiras constitutivas de nossas individualidades – dotadas, sozinhas, de corpo, vida, linguagem, volição – e distribuir estes atributos entre os diversos corpos desta teia. Devemos formar este “corpo feito por muitos” que evoquei acima quando falei da refração de gestos e vozes durante as prestações dos *yãmĩyxop* nas aldeias. Penso aqui nas reflexões da psicanalista francesa, Françoise Davoine, a respeito de uma história narrada por Ana Freud sobre as crianças sobreviventes de um campo de concentração em Moravie, Theresienstadt. Essas crianças, quando recebidas em uma clínica na Inglaterra, a despeito de apresentarem um comportamento extremamente violento com as enfermeiras, observavam entre elas uma surpreendente afetividade, necessitando estar sempre próximas entre si. Françoise Davoine desenvolve a noção de “corpo feito por muitos” evidentemente em um contexto de guerra europeia e o estende para o uso psicanalítico com respeito aos pacientes que “se fazem neste corpo a muitos” em solidariedade aos ancestrais que foram traumatizados ou mortos em guerras. Minha associação pode parecer aqui um tanto abusiva, mas, como anunciamos no início deste trabalho, os cantos que os Tikmũ'ũn cantam em reverberação com os espíritos são cantos de sobreviventes, são instâncias de guerra. Deste modo, permito-me aqui citar uma passagem do texto de Davoine (2006: 336) a respeito desta “determinação”, desta “tenacidade moral”:

Ela repousa sobre o esquecimento de si e do si, em proveito do conjunto. Aliás, o corpo feito por muitos não é constituído de uma totalidade intangível, uma vez que ele pode a qualquer momento ser amputado de um de seus membros. Provavelmente outras crianças fizeram parte desta vitalidade plural e foram mortas antes em Terezín. Diferentemente de um movimento coletivo de um agrupamento organizado, tal conjunto não possui nem um líder, nem espelho. Ele tampouco funciona como uma seita, e não faz corpo com nenhum tirano.

Estratégias de sobrevivência, armas de resistência, dissolução da tirania, estas distribuições da pessoa Tikmũ'ũn em múltiplas posições sociais e afetivas aparecem hoje como mais um

destes desafios que apresentei no início do texto. Em praticamente todas as formas de enunciação os homens, mulheres e crianças falam um pelo outro. Os espíritos cantam pela boca dos homens. Os homens os convidam pelo desejo das mulheres. Se os Tikmũ'ũn devem nos pedir algo, pedem por meio de um outro, se devem anunciar uma decisão, anunciam a de alguém. Quando agentes estatais procuram indagá-los sobre delitos como a queimada indevida do capim que destrói as pequenas porções de mata, ou não há autores individualizados, ou apontam “as crianças”, estes seus agentes da vida adulta. De certa forma, os Tikmũ'ũn vêm se colocando diante da sociedade nacional nesta posição de filhos adotivos, esperando benefícios de projetos, alimentos para sua crianças, aparentando não lutar nas situações políticas pelo exercício de alguma forma de autonomia. Devemos evidentemente pensar no histórico de relações de assistencialismo e corrupção que já foram observados em relatórios como citei acima e que se perpetuam hoje de diferentes formas nas ações de ONGs e do Estado. Pensar que talvez não sejam escutados, compreendidos e nem consultados quando os projetos são elaborados, seja porque não há o interesse ou porque não acreditam em sua autonomia. Pensar enfim na forma já bastante corrente pela qual muitos povos indígenas são infantilizados, sua suposta “pureza” e “ingenuidade” fazendo coincidir com formas de falar e tratar que os infantiliza: uma vez que todos são trazidos ao plano da língua oficial e se exprimem com relativa dificuldade, podem aparecer aos desconhecedores de suas línguas como seres ingênuos. Mas este cenário histórico não nos proíbe de pensar que existe nele uma certa aquiescência dos Tikmũ'ũn. Como se houvesse uma participação ativa em que eles se postassem como intermediários, convidando-nos a adotar seus *yãmĩyxop*. Ao fazê-lo, estariam trazendo-nos para esta complexa rede de parentesco, distribuindo hierarquias, horizontalizando os sujeitos. Ora filhos, ora pais e mães adotivos de tudo o que possa se transformar em imagem, assim vão os Tikmũ'ũn, atravessando ruínas, desaparecimentos de espécies e nossos olhares perplexos e admirativos, desativando, na surdina, nossas instituições, borrando as fronteiras dos indivíduos, das funções e das representações do Estado que chegam até eles.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Ana & Fotógrafas tikmũ'ũn da Aldeia Verde. *Koxuk/Imagem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- ÁLVARES, Myriam Martins. *Yãmiy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 1992.
- AMARAL, Alencar Miranda. *Topa e a tentativa missionária de inserir o Deus cristão ao contexto Maxakali: análise do contato inter-religioso entre missionários cristãos e índios*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. [1859]. *Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859*. v. 1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.
- BARBOSA RIBEIRO, Rodrigo. *Guerra e paz entre os Maxakali: devir histórico e violência como substrato da pertença*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.
- CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. *Ritual e cosmologia maxakali: uma etnografia sobre a relação entre os espíritos-gaviões e os humanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Fafich, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 105-134, abr. 2006.
- DAVOINE, Françoise; GAUDILLIERE, Jean-Marc. *Histoire et trauma*. La folie des guerres. Paris: Éditions Stock, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- DERRIDA, Jacques. [1967] *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DUARTE, Regina Horta. Olhares estrangeiros. Viajantes no vale do rio Mucuri. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 267-288, 2002.

- FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e propriedade na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 280-324, out. 2008.
- JAMAL JÚNIOR, José Ricardo. *Sensibilidade e agência: reverberações entre corpos sonoros no mundo tikmũ'ũn/maxakali*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Origem dos modos à mesa*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.
- _____. *Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- _____. *L'Homme nu*. Paris: Plon, 1971.
- MAIA, Paulo. Vamos laçar nossos xerimbabos. Texto apresentado na VII Conferência Sesquianual da SALSA, 22 a 26 jun. 2011, Belém, PA. (manuscrito)
- NIMUENDAJU, Curt. Índios Maxakali. In: *Textos indigenistas*. São Paulo: Loyola, 1982. p. 209-18.
- OTONI, Teófilo. *Notícia sobre os selvagens do Mucuri*. (Org. Regina Duarte Horta). v. 1. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- PARAÍSO, Maria Hilda B. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. 5 v. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- _____. Amixokori, Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Kutatói, Maxakali, Malali e Makoni: povos indígenas diferenciados ou subgrupos de uma mesma nação? Uma proposta de reflexão. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 4, p. 173-87, 1994.
- _____. *Relatório antropológico sobre os Maxakali*. Salvador: Funai, 1992.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

- _____. Flautas e trompetes sagrados no noroeste amazônico. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: PPGAS, 1999.
- POPOVICH, Frances Blok. *A organização social dos Maxakali*. Brasília: Summer Institut of Linguistics, 1994. (mimeo).
- POPOVICH, Harold; POPOVICH, Frances B. *Dicionário Maxakali-Português*. Cuiabá: SIL, 2005.
- RODGERS, David. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 91-125, out. 2002.
- ROSSE, Eduardo Pires. *Explosão de xũñm*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Departamento de Música da Universidade Paris 8, Vincennes, Saint-Denis, França, 2007.
- RUBINGER, Marcos Magalhães. O desaparecimento das tribos indígenas em Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. XIV, p. 233-261, 1963.
- RUBINGER, Marcos Magalhães; AMORIM, Maria Stella de; MARCATO, Sônia de Lameida. *Índios Maxakali: resistência ou morte*. Belo Horizonte: Interlivros, 1980.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. Esboço de minhas viagens no Brasil e Paraguai consideradas principalmente sob a relação com a Botânica. In: LIMA, Maria Emília Amarante Torres (org. e trad.). *As caminhadas de Auguste de Saint Hilaire pelo Brasil e Paraguai*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SCHAEFFNER, André. Uma nova forma dramática: os cantores no fosso. In: *Variations sur la musique*. Paris: Fayard, 1998. p. 192-210. (Revue Musicale, nov. 1924).
- SPIX, João Batista von; MARTIUS, Carlos Frederico Phillipe von. *Viagem pelo Brasil*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL / MEC, 1976.
- THÉVET, André. Cosmographie universelle. In: LUSSAGNET, Suzanne (Org.). *Les Français en Amérique pendant la deuxième moitié du XVIème siècle: le Brésil et les brésiliens*. Paris: PUF, 1953. p. 1-236.
- TOMLINSON, Gary. *The singing of the New World*. Indigenous voice in the era of European contact. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- TSCHUDI, Johan Jakob von [1866]. *Reisen durch Südamerika*. v. II. Stuttgart: Brockhaus, 1971.
- TUGNY, Rosângela P Um fio para o Ínmõxã: em torno de uma estética maxakali. *Revista Nada*, Lisboa, n. 11, p. 52-71, maio 2008.
- TUGNY, Rosângela P; Totó Maxakali; Zé de Ká Maxakali; Joviel Maxakali; João Bidé Maxakali; Gilmar Maxakali; Pinheiro Maxakali; Donizete Maxakali; Zezinho Maxakali; et al. *Mõgmõka yõg Kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009b.
- TUGNY, Rosângela P; Toninho Maxakali; Manuel Damaso Maxakali; Ismail Maxakali; Zé Antoninho Maxakali; Marquinhos Maxakali; Rafael Maxakali; Zelito Maxakali; Gilberto Maxakali (*in memoriam*). *Xũñm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009a.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.
- _____. Perpectivismo e multinaturalismo na Amazônia indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 345-399.
- _____. Imanência do inimigo. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a. p. 265-294.
- _____. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Anpocs, 1986.

FILMOGRAFIA

- TATAKOX. Direção: Isael Maxacali. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2008. DVD colorido, legendado.
- TATAKOX, ALDEIA VILA NOVA. Direção: Indígenas da Aldeia Vila Nova do Pradinho, 2009. DVD colorido, legendado.

Data do recebimento:
06 de maio de 2015

Data da aceitação:
05 de junho de 2015



FOTOGRAMA COMENTADO

Um fotograma de *Índia: Matri Bhumi*, Roberto Rossellini, 1959*

NICOLE BRENEZ

Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle

*C'est exactement comme les baleines lorsqu'en groupe,
elles se lancent contre le rivage d'une île et se tuent.*

Je vous demande ce qui les pousse?

Je sens en moi si fort cette baleine.

Roberto Rossellini¹

Para a história natural, que se dedica a descrever as diversas formas do vivente, a tarefa elementar consiste em classificar: distinguir espécies, estabelecer divisões e categorias, diferenciar corretamente variações e variantes, construir nomenclaturas e taxonomias, de modo a compreender o agenciamento, a evolução e as mútuas relações entre os vegetais, os animais e os homens. Jean-Baptiste de Lamarck, por exemplo, constrói sua *Philosophie zoologique* sobre a mesma constatação de Roberto Rossellini em *Índia: Matri Bhumi* (1957-1959):² a fenomenal profusão do vivente. “Entre os animais e os vegetais, os gêneros são de tal amplitude, dada a quantidade de espécies passíveis de identificação, que o estudo e a determinação destas espécies são atualmente quase impraticáveis” (LAMARCK, 1994 [1809]: 103. Grifo por Lamarck). Mas os projetos que resultam da mesma constatação revelam-se antípodas um do outro: lá onde Lamarck busca a gradação, a “série ramificada” que permitirá revelar e desdobrar a organização do vivente ao modo de um imenso leque, Rossellini mantém a profusão, cultiva a desordem, inventa certo número de *formas do desordenamento*.³ Por que? Talvez porque em *Índia* trata-se, no fundo, menos de identificar os seres do que de descrever os sentimentos, o que supõe trabalhar em profundidade, mais do que em extensão, preservando o espaço para a perturbação, o irresoluto e a confusão.

1. Multitude

Para evitar a ordem, podemos antes afirmar o diverso e declarar seu caráter inesgotável. A primeira forma do desordenamento adotada por Rossellini é a da enumeração: enumeração de espécies, de castas, de línguas, de atividades, de gestos, cada fenômeno descrito abre-se a uma sinonímia sem fim. Na tradição especulativa ocidental, a enumeração é um modo inadequado de pensar, a prova de que não se pensou, de que não se sabe ainda definir; a verdadeira reflexão, aquela que faz do

* Este texto constitui a versão atualizada de um capítulo do livro *Índia: Rossellini et les animaux*, organizado por Nathalie Bourgeois e Bernard Bénoliel, Cinemateca Francesa, 1997.

1. Herman, Jean. Rossellini tourne *Índia* 57. In: *Cahiers du cinéma*, n° 73, juillet 1957, p. 8.

2. A constelação Indiana de Roberto Rossellini compreende três conjuntos: o longa-metragem *Índia: Matri Bhumi*, filmado em 35mm Gevacolor, Kodachrome et Ferrania-Color. A versão francesa inicial, com duração de 95', apresentada no Festival de Cannes em maio de 1959, parece perdida. As cópias atualmente em circulação retomam a versão italiana, com duração de 90', lançada em Milão em março de 1960. Em 1958, o ORTF produz uma série de dez episódios intitulada *J'ai fait un beau voyage*, na qual Roberto Rossellini, em companhia do jornalista Etienne Lalou, comenta o material em 16mm que ele rodou na Índia a partir de dezembro de 1956. Em 1959, sob o título *L'Índia vista da Rossellini*, a RAI retoma este material, agora com comentários de Rossellini e Marco Cesarini Sforza. O último episódio se chama *Gli animali in India (Les animaux en Inde, 28'12"*, transmitido em 11 de março de 1959). No episódio V, *Verso il Sud*, sobre o motivo dos elefantes, Rossellini lembra que, para os indianos, “Tutti gli animali sono sacri” (“Todos os animais são sagrados”). Sobre as filmagens de Rossellini na Índia, ver Dileep Padgaonkar, *Under Her Spell: Roberto Rossellini in India*, New York: Viking Penguin, 2008.

3. No original, “*formes du déclassement*”, que aqui optamos por traduzir como “formas do desordenamento”, dado o tom pejorativo da tradução literal em português. (N.T.)

4. No original em francês: “Socrate: Si je crois voir chez quelqu’un d’autre une aptitude à porter ses regards dans la direction d’une unité et qui soit l’unité naturelle d’une multiplicité, cet homme-là, j’en suis le poursuivant, sur la trace qu’il laisse derrière lui, comme sur celle d’un Dieu!” Platon, *Phèdre*, 266b, tr. Léon Robin, Paris, les Belles Lettres, 1978, p. 73.

Tradução nossa: “Sócrates: Se julgar que alguém seja capaz de apreender a unidade nascida da multiplicidade, deste homem serei seguidor, perseguindo suas pistas como se fossem as de um Deus!”.

5. As citações não referenciadas remetem-se ao texto do filme.

homem um deus, consiste em saber reduzir o múltiplo.⁴ *Índia*, contudo, se desgarra da ascendência de um modelo, que é, no entanto, tão potente; recusa a definição, a síntese e a ordem, para repor a repetição, o indefinido e o amor às aparências.

Pior (ao olhar de uma empresa classificatória), a descrição em *Índia* não se contenta com o registro da “semelhança inumerável”,⁵ mas se vale do recenseamento para infiltrar intrusos que, em vez de perturbar a série, alteram sua natureza. Por exemplo, na série de sinônimos para “carregar”, em que se trata de detalhar diversas ocorrências de uma atividade humana, vê-se este plano de uma vaca que não apenas descreve uma coexistência familiar e típica da Índia, mas abre a série de substituições entre o homem e o animal a um modo burlesco. O intruso não é um erro, funcionando antes como um revelador.

A enumeração não tem outro fim que a si mesma, ela não promete qualquer lição. “As cabras, as ovelhas, os rebanhos, as vacas, os homens, as árvores, a fadiga, as honrarias, a vida íntima, os lazeres coletivos, as grandes multidões, as multidões em movimento, as máquinas, os negócios...”, enumera o narrador. Ao lugar de concluir, o filme patina e derrapa: o catálogo do múltiplo recomeça, tal e qual, do preâmbulo ao epílogo, a caótica contagem do incontável continua; mas não estamos mais inteiramente do lado do diverso já que reencontramos ainda os mesmos planos aproximativos (em *zoom*) da multidão. Se progredimos, será em direção a um pouco mais de desordem, na medida em que a mistura mostra-se ainda mais díspar e que as categorias tornam-se incoerentes (o intruso “rebanho” não garante mais a síntese pela qual “cabras, ovelhas e vacas” serão então dispensadas). Ora, que documentário é esse que escapa às lógicas as mais elementares do conhecimento e do saber?

2. O retorno ao mesmo

Classificar o vivente supõe discernir analogias e diferenças entre as espécies. A segunda forma do desordenamento que opera em *Índia* consiste em negar a diferença, privilegiar a similitude (esta “orla exterior do saber”, como diz Foucault [1966]) e deduzir o semelhante ao idêntico. Em *Índia*, o episódio dos elefantes é construído como uma longa ascensão ao mesmo, a comparação apaga uma a uma as diferenças, convertendo-se em equivalência, até a pura e simples substituição.

O episódio começa por estabelecer uma reciprocidade: durante três horas o elefante serve ao homem, o homem em seguida servirá ao elefante. O elefante é “sócio” de seu cornaca,⁶ o cornaca subordina seu tempo ao do elefante. Quando nascem o desejo e o amor, a simetria se transforma em analogia: o elefante e o cornaca encontram, quer sua fêmea, quer sua esposa. E quando estas esperam seus pequenos, instintivamente ambas fogem do genitor à procura da proteção de uma mãe mais velha. A analogia passa contudo por um estado mais radical de equivalência: ao não encontrar seu correspondente na história do cornaca e da marionetista, a panorâmica que descreve a solidude dos elefantes amorosos assume a forma dos sentimentos humanos, naturaliza os fluxos de desejo que reinam no seio das espécies e confere ao amor uma imagem monumental.

A história das relações simbólicas entre homens e animais está por se fazer: usos totêmicos positivos (elevant os homens aos animais, emprestar-lhes sua força e sua potência), usos negativos (a caricatura, os pensamentos da bestialidade), usos melancólicos (“a superioridade do homem sobre o animal inexistente, pois tudo é vaidade”, *Eclesiaste*, III, 19). Se, em *Índia*, o elefante adentra a imagem pelo mesmo toque do sinete que anunciava o Leproso de Fioretti de *Saint François d’Assise* (1950), é que ali ele representa o inverso e sem dúvida a reparação: na clareira de Francisco, o Leproso portava todo o mal do mundo, o terrível arbitrário da doença humana; na clareira de *Índia*, os elefantes pudicos aparecem como os tranquilos depositários do belo e do bem.

3. Imagens abundantes

Para classificar, é preciso dispor de entidades incontestes, de traços identitários constantes ou de evoluções claras, a partir dos quais uma taxonomia possa se estabelecer.⁷ Nomear as coisas por si mesmas supõe discernir o essencial e o insignificante, hierarquizar o principal e o secundário, excluir o impertinente. Em *Índia*, o princípio de organização consiste, ao contrário, em encontrar o ângulo de maior dificuldade dos motivos e das imagens, aumentar seu potencial de complexidade, investigar até onde eles permanecerão indefiníveis: em suma, em tratar os fenômenos não como dados mas como questões.

6. Condutor de elefantes. (N.T)

7. Darwin por exemplo mostra como é preciso cruzar diversas constantes para se alcançar uma classificação correta. “Tous les essais de classification basés sur un caractère unique, quelle qu’en puisse être l’importance, ont toujours échoué, aucune partie de l’organisation n’ayant une constance invariable.” Charles Darwin, *L’origine des espèces*, 1859, tr. Edmond Barbier, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 475.

Tradução nossa: “Qualquer tentativa de classificação baseada em um único aspecto, por mais relevante que seja, será sempre falha, já que nenhuma parte do organismo é invariável.”

Os Elefantes que se amam (documentário e verdade mítica)

De modo harmonioso e eufórico, o princípio de abundância figurativa trabalha primeiramente sobre a imagem dos elefantes na clareira, à qual associa não menos do que três estratos de significação. Este é um plano de presença natural e, ao mesmo tempo, um plano metafórico; simultaneamente, uma imagem da causa (“finalmente foi assim que eu a pude rever”) e do efeito (viver juntos). Sobretudo, este plano inscrito em um projeto documentário, em um aqui-agora datado e quantificado (*Índia: Matri Bhumi* fora antes intitulado *Índia 57*, depois *Índia 58*), representa o advento cinematográfico de uma imagem profundamente cultural e arcaica. Na história natural, o pudor e a decência são traços que caracterizam os elefantes desde *l’Histoire des Animaux* de Aristóteles. Plínio, que sintetiza o conjunto dos tratados gregos e latinos sobre os animais, escreve por exemplo: “É por pudor ainda que os elefantes copulam senão em segredo” (PLINE, 1952: 27).⁸ No percurso de Índia, Rossellini reencontra a organização do livro VIII de *Histoire naturelle* de Plínio, que se abre a uma detalhada descrição do elefante, ao qual se consagra a parte mais longa do tratado. O elefante é o animal amoroso por excelência: “eles não conhecem adultério”, mas se apaixonam também pelos homens e pelas mulheres. “Menciona-se um elefante que se apaixonou por uma vendedora de coroas”, “outro se enamorou de Ménandre, jovem siracusano que servia no exército de Ptolomeu” (PLINE, 1952: 27). O *raga* que sublinha a beleza dos planos da clareira acentua a natureza arcaica e quase atemporal do plano documentário e, em seu movimento, a panorâmica porta um amor a que as diferenças entre espécies não mais concernem, um amor sem limites.

8. A. Ernout remete a Aristóteles, V, 2, 4: “os elefantes copulam à margem dos rios e em lugares afastados” e complementa: “Barthélémy Saint-Hilaire ressaltava que Buffon atribuiu igualmente ao elefante sentimentos de pudor e decência”.

Assim, quando parte a Índia, Rossellini parte ao encontro dos mitos italianos os mais antigos, entre os quais o mito da Índia ela mesma. “Nenhum indiano partira em expedição fora de seu país com receio de cometer um ato de injustiça”, “a ele é interdito de fazer um relato falso e nenhum indiano fora jamais acusado de mentira” (ARRIEN, 1968: 36-39). Animado por uma violenta busca de verdade e de crítica (“o cinema? Que função ele pode ter? Aquela de colocar os homens face às coisas, às realidades tais quais elas são” [HOVEYDA; RIVETTE, 1959: 11]), animado por uma vontade quase desesperada de desilusão, Rossellini mergulha, de fato, no país mítico da justiça e da verdade.

O Lago sagrado, a Tigresa fraternal e o Macaco desnaturalizado (lugar à desordem)

Índia: Matri Bhumi desfaz a classificação graças a um excesso de ordem. A justaposição dos quatro episódios obedece a quatro lógicas de reagrupamento em mútua defasagem: uma lógica narrativa; uma lógica biográfica; uma lógica temática; uma lógica figurativa. O corte narrativo é o mais simples. Após a narrativa de fusão (sentimental e formal) dos elefantes elegíacos, os três episódios seguintes contarão histórias de abandono: a família de Nokul deixa a barragem de Irakud; a tigresa deve deixar seu território; sabendo-se abandonado por seu mestre, o macaquinho vagueia entre homens e animais. De um episódio ao seguinte, a desertificação dos espaços progride, o desespero se aprofunda, a carência se acentua.

A esta lógica narrativa que opõe o primeiro episódio aos três subsequentes vem se sobrepor uma lógica biográfica, que opõe os três primeiros ao quarto. De fato, os três primeiros episódios descrevem a vida de uma família sincrética: encontro eufórico entre um homem e uma mulher, nascimento de uma criança (episódio dos elefantes); maturidade em meio a querelas e incompreensões, enquanto a criança cresce (episódio da barragem); velhice resignada, apaziguada, estéril (episódio da tigresa). Em contraste, o episódio do macaco Dulip é então aquele da desaparecimento do homem, que não subsiste senão nos traços nocivos sobre o corpo do pequeno animal.

A terceira lógica concerne à investigação acerca das relações entre o humano e o animal, e opõe, desta vez, o episódio da barragem aos outros três. Estes descrevem de maneira distributiva três relações possíveis entre homens e animais: o episódio dos elefantes relata uma equivalência fusional; o episódio da tigresa, uma rigorosa repartição dos territórios; o episódio do macaco, uma contaminação daninha do animal pelo homem. No episódio da barragem, o confronto se dá entre o homem e a terra, entre o trabalho e a paisagem, sem presença animal.

Enfim, a quarta lógica está fundada sobre a circulação figurativa e opõe o episódio da tigresa aos demais. Em três narrativas, trata-se de alcançar um singular estado de complexidade, a fim de dar conta dos sentimentos matizados, dos fenômenos sutis, dos problemas insolúveis. O episódio dos

elefantes procede por aliança, fundindo contrários: a homologia fabulada entre homens e animais remonta a origens míticas, o documentário sobre o atual gira sobre uma imagem arcaica ou mesmo atemporal. O episódio da barragem procede por derivação, observando a transferência das coisas umas às outras: a água do rio se derrama no lago artificial, a pequena lagoa que desapareceu sob as águas contamina toda a barragem com seu caráter sagrado (de algum modo, ela santifica a modernidade), as lágrimas da esposa aflita tomam o marido que colapsa em seus ombros. O episódio do macaco procede por laminação, amontoando sobre o pobre Dulip determinações que se danificam mutuamente: macaco abandonado pelo homem, tendo passado pelo aprendizado contra-natural da morte, retorna a seus semelhantes que não o querem mais, depois volta ao homem, que o desnaturaliza definitivamente e o transforma em fantoche. Ao contrário das marionetes graças às quais os homens se entregam aos espetáculo dos nobres animais (episódio dos elefantes), Dulip trapezista não permite ao homem mais do que o espetáculo da imitação de si próprio, em recíproca subversão da acrobacia humana e deste volteio animal que o filme se põe a descrever longamente. A pequena criatura bastarda toca as duas espécies ao mesmo tempo sem pertencer mais a nenhuma, executando ao fim de *Índia* uma perturbadora figura da deriva, do desenraizamento e do exílio. A estas três lógicas de contaminação se opõe aquela da tigresa: desta vez, não se trata mais de associar os fenômenos, para o melhor (os elefantes) ou para o pior (o macaco) ou o problemático (a barragem). Trata-se ao contrário de distinguir, de repartir e de apartar. Obrigando a tigresa a fugir para preservar tanto o animal quanto o humano, Ashok mostra que a partição pode se constituir em uma bela forma de partilha.

Vemos então como a justaposição dos episódios se estrutura da mesma forma que as séries de palavras e de planos no interior das enumerações: qual seja a lógica considerada, a cada vez, um elemento altera o conjunto, impede a completude, faz girar e desviar o filme à maneira de um *clinâmen* sem o qual não haveria lugar para o devir. Em tal trabalho de entrelaçamento e de desordem, Rossellini obtém ao menos dois ganhos. Primeiramente, ele atenua, até o esquecimento, os paradigmas acordados que, na sinopse, articulam os episódios uns aos outros.⁹ Por exemplo, as duas últimas narrativas deveriam formar

9. Sinopse traduzida por Jean-Pierre Pinaud e publicada por Mario Verdone em *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, p. 139-149.

um claro díptico: um homem ama uma tigresa, ela o deixa; um macaco ama um homem, que o abandona. Mas, ao invés de tratar o périplo de Dulip como uma busca pelo mestre, como estava previsto, Rossellini o trata como uma deriva durante a qual o macaquinho submete-se à prova da alteração e da perda, até que, nos planos derradeiros, não saberemos nem mesmo onde se encontra: Dulip é o pequeno macaco agarrado ao poleiro ou aquele que já balança sobre o trapézio? É que, de certa maneira, ele se encontra em toda parte, como o desgarramento, como a contradição, como a desordem.

O outro resultado, maior, concerne à montagem. Já que seu tema é o híbrido, essa pedra de toque da história natural, produto do encontro do outro e do desgarramento de si, *Índia* abandona sem pudor as convenções da montagem gramatical (os *raccords* “adequados”, que asseguram constância e identidade às coisas) para inventar outro tipo de montagem, capaz de manifestar a complexidade dos fenômenos. Em princípio, de dia, é dia: em Rossellini, é também noite. Em princípio, um ponto de vista é um corpo e não outro: em Rossellini, o *travelling* subjetivo refere-se tanto ao olhar de um velho, quanto àquele de um tigre. Em princípio, quando se anuncia uma imagem, como em “o elefante e a escavadeira da Índia”, deve-se mostrá-la: em Rossellini, dez planos de pássaros e macacos. Como nomear esta montagem, que tem por efeito fundir em um mesmo motivo, em um mesmo plano, atributos que, em outra parte, seriam incompatíveis, como por exemplo, o atual e o mítico (os elefantes), o moderno e o sagrado (o lago), o humano e o animal (o macaco)? Como qualificar esta montagem que resulta em imagens tão belas e paradoxais como a de um macaquinho indiscernível ou a de “pássaros que descem às ruas”? Poderíamos chamá-la de “montagem estratigráfica”. Ou melhor, “montagem lateral”, para complementar a geometria eisensteiniana (montagem horizontal entre os planos, montagem vertical entre os componentes cinematográficos) e, ao mesmo tempo, para sublinhar, uma vez mais, o parentesco entre preocupações que animam Rossellini e a fenomenologia. De fato, nesse mesmo momento (1957-58), Maurice Merleau-Ponty ministra um curso intitulado “Le concept de nature: l’animalité, le corps humain, passage à la culture”, que resume nesses termos: “Quer tratar-se de organismos ou de sociedades animais, lidamos, não com coisas submetidas à lei do

10. “Qu’il s’agisse des organismes ou des sociétés animales, on a affaire, non à des choses soumises à la loi du tout ou rien, mais à des équilibres dynamiques instables, où tout dépassement reprend des activités déjà présentes en sous-œuvre, les transfigure en les décentrant. Il résulte de là en particulier que l’on ne doit pas concevoir hiérarchiquement les rapports entre les espèces ou entre les espèces et l’homme: il y a des différences de qualité, mais précisément pour cette raison les êtres vivants ne sont pas superposés les uns aux autres, le dépassement, de l’un à l’autre, est, pour ainsi dire, plutôt latéral que frontal et l’on constate toutes sortes d’anticipations et de réminiscences” (MERLEAU-PONTY, 1995: 375).

tudo ou nada, mas com equilíbrios dinâmicos instáveis, em que toda superação retoma atividades subjacentes, para transfigurá-las ao descentrá-las. Resulta daí, em particular, que não se deve conceber hierarquicamente as relações entre as espécies ou entre as espécies e o homem: há diferenças de qualidade, mas precisamente por esta razão, os seres vivos não estão sobrepostos uns em relação aos outros, o deslocamento de um a outro sendo, por assim dizer, lateral antes do que frontal, ali constatando-se toda sorte de antecipação e de reminiscência” (MERLEAU-PONTY, 1995: 375. Trad. nossa).¹⁰

Pode-se enfim denominá-la de “montagem interior”, a fim de reconhecer o êxito do projeto de Rossellini para quem, em seus próprios termos, trata-se de “compreender as coisas *por dentro*” (HOVEYDA; RIVETTE, 1959: 10. Grifo da autora).

4. As aporias

A forma radical do desordenamento é, sem dúvida, a aporia, na qual a força dos contrários impede de amenizar ou superar uma contradição. O tratamento do trabalho em *Irakud* refere-se a uma ambiguidade violenta e testemunha uma dificuldade mantida ao longo de todo o episódio, o que faz desta talvez a narrativa mais impressionante de Índia, uma narrativa de matiz fantástico, quase fantasmagórico, pois o que nos assombra é sempre um problema não resolvido.

O objeto declarado do episódio consiste em celebrar a indústria, o trabalho, a potência humana capaz de dobrar a natureza a sua lei. Mas o tratamento figurativo contradiz violentamente tal afirmação: as imagens dos trabalhadores são imagens de escravos e subitamente Índia nos faz lembrar de *La Terre des Pharaons* (*Terra dos Faraós*, 1955), de Howard Hawks. A descrição triunfal da barragem se faz à ocasião de uma fuga sentimental (o esposo não suporta mais a tristeza de sua mulher e pega o primeiro caminhão que passa), a caminhada recapitulativa se transforma em peregrinação, vemos menos o que se ergueu do que aquilo que desapareceu: um cadáver que queima, um monumento para os operários mortos no canteiro de obras, a selva submersa, a lagoa sagrada inundada. A música concreta de Philippe Arthuys sobre as construções elétricas, os *travellings* sobre o carro, enquanto o narrador está a pé, as cores fúnebres,

os céus tempestuosos, tudo nos reenvia ao mistério, a um enigma inviável que se assemelha à própria vida; a uma melancolia profunda da qual se nutre o discurso imperturbavelmente orgulhoso do engenheiro. E quando, a seu turno, Nokul se põe a chorar, seu choro comunica-se menos com as lágrimas da mulher, desesperada por deixar a barragem, do que com aquele que, no universo do progresso, transforma o mundo em seu próprio fantasma, como estes operários filmados à contraluz de modo que suas silhuetas negras pareçam uma possessão de espectros no inferno ordinário do trabalho industrial. O legítimo orgulho do engenheiro em *Índia: Matri Bhumi* nos faz lembrar a angustia de Irene em *Europe 51 (Europa 51, Roberto Rossellini, 1952)* e, desta vez, o cinema alcança a tensão, a intensidade e a emoção que um verdadeiro problema suscita.

Um dia, alguém perguntou aos cineastas qual era a cena mais erótica da história do cinema, e um deles respondeu: “o encontro entre Clara e Francisco em *Fioretti*”. É que ele não tinha visto ainda, em *Índia*, a elefanta amorosa a abraçar com sua trompa as presas de seu companheiro.

Tradução de André Brasil

REFERÊNCIAS

- ARRIEN. *L'Inde*, IX, 12 et XII, 5. Trad. Pierre Chantraine. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- DARWIN, Charles. *L'origine des espèces*. Trad. Edmond Barbier. Paris: Garnier-Flammarion, 1993 [1859]. [*Origem das espécies*. Trad. Eugênio Amado. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.]
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. [*As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.]
- HOVEYDA, Fereydoun; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Roberto Rossellini. *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959.

LAMARCK, Jean-Baptiste de. *Philosophie zoologique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1994 [1809].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature*. Notes. Cours du Collège de France. Paris: Seuil, 1995. [MERLEAU-PONTY, Maurice; SEGLARD, Dominique. *A natureza: curso do Collège de France*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.]

PLATON. *Phèdre*. Trad. Léon Robin. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

PLINE. *Histoire naturelle*, Livre VIII, 13. Trad. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1952.



Por uma *fanerologia* das imagens: Adolf Portmann e as formas animais*

EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

Pesquisador associado Unicamp/IEL/Fapesp

Resumo: A partir de uma incursão na obra *Die Tiergestalt (A forma animal)*, de 1948, do zoólogo suíço Adolf Portmann e de sua recepção conceitual no âmbito da filosofia e da teoria literária discutimos a noção de “fanerologia”, a partir da qual as imagens existem como uma pele do mundo.

Palavras-chave: Forma animal. Animalidade. Fanerologia. Pele. Imagem.

Abstract: Starting from the reading of *Die Tiergestalt (Animal forms and Patterns: A study of the Appearance of Animals)* published in 1948 by Adolf Portmann, this article will discuss the conceptual reception of “phanerology” in Philosophy and Literary Theory. From this point of view we’ll develop how the images appear as a skin of the world.

Keywords: Animal form. Animality. Phanerology. Skin. Image.

Résumé: A partir d’une lecture de *Die Tiergestalt (La forme animale)*, parue en 1949, du zoologiste suisse Adolf Portmann, nous discuterons une réception conceptuelle d’une “phanérogie” dans le cadre de la philosophie et de la théorie littéraire pour penser les images comme une peau du monde.

Mots-clés: La forme animale. Animalité. Phanérogie. Peau. Image.

1. A forma animal e a ênfase da forma

Publicado em 1948, *Die Tiergestalt (A forma animal)* é um livro que estabelece uma mudança de olhar aos viventes não-humanos, discutindo o que estava demasiadamente deslocado de uma discussão em torno da vida, isto é, uma observação a partir da forma, o entendimento da aparência como uma exteriorização do que os animais *ocultariam* e que as investidas taxonômicas nos tornariam visível. A questão é que sempre há um sentido em vias de ser descoberto, a partir do qual toda a história da classificação testemunha a necessidade de encontrar o sentido oculto do animal ou das plantas.

O zoólogo suíço e professor da Universidade de Basileia Adolf Portmann (1897-1982) contribuiu para um outro ponto de vista desse aspecto. Segundo Portmann, os organismos esconderiam uma assimetria interior por uma simetria exterior. Todavia, *A forma animal* repousa sobre a leitura segundo a qual as formas animais não nos seriam destinadas e que as mesmas não possuem uma finalidade, isto é, não foram produzidas para serem vistas por determinados espectadores, sendo formas que permaneceriam no mais puro dispêndio, sem necessariamente serem funcionais. Resumindo, as formas animais seriam sem função e finalidade aos humanos que a observam.

A questão é simples, mas de difícil elaboração, pois solicita uma reflexão sobre o que era marginal na biologia e na zoologia, pelo menos até que Portmann se interrogasse sobre a forma animal no conceito central elaborado ao longo da sua obra, o de “autoapresentação” (*Selbstdarstellung*), segundo o qual as formas vivas não se restringem ao metabolismo e ao fator da conservação da vida, embora sejam esses dois aspectos essenciais. A forma é portanto particular e sua existência não seria um fim único. A partir da “autoapresentação”, as aparências, ao invés de serem direcionadas a outra espécie, ampliariam o campo visual de quem as observa. Aqui, esse conceito de Portmann migra sob o aspecto de uma operação crítica para elaborarmos um motivo epidérmico a fim de construirmos uma leitura das imagens a partir de uma perspectiva animal. Nessa leitura, propor um motivo epidérmico não reduz a nossa problemática, mas cria uma ambiguidade inicial que é preciso esclarecer com a pergunta: de qual pele ou de quais peles falamos? Em um primeiro momento a pele seria

* Esse ensaio resulta da tese de doutorado *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), defendida em cotutela entre o Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e o Departamento de Filosofia da Ecole Normale Supérieure – ENS, em Paris, sob a orientação de Maria Esther Maciel (UFMG) e Dominique Lestel (ENS). A pesquisa foi desenvolvida com Bolsa da Capes, no Brasil e em Paris. Ele é a primeira parte de um livro em curso sobre o mundo e a pele das imagens.

1. Na edição francesa de *Milieu animal, milieu humain*, de Jakob von Uexküll, o tradutor, Charles Martin-Fréville, acrescenta uma nota que vale ser mencionada pelo aspecto em que a técnica contribui para exceder a percepção humana e desumanizar a relação com o mundo: “Após o cinema, foi uma outra arte reprodutível, a fotografia, que foi mobilizada para tornar as percepções animais mais acessíveis. 1º Enquanto a invocação do cinema era didática, a fotografia exerce um papel funcional: trata-se de restituir à percepção humana uma percepção que é outra. Uexküll antecipa um campo de aplicação fecundo para essas formas artísticas. 2º Nos dois casos, a técnica permite ampliar a percepção humana e desumanizar a relação com o mundo. Em certo sentido, Uexküll encontra a corrente do pensamento que vê na técnica uma alienação do humano e da perda de sua identidade. Mas, se os seguidores dessa tradição não fazem mais que se lamentar concentrando-se apenas sobre uma parte, Uexküll observa claramente o aporte, divertindo-se. A desumanização pela técnica acompanha uma desumanização da percepção que, de uma parte, distancia a escala da percepção humana e, por outra, permite chegar a outras escalas e simular a percepção animal à qual ele se dirige. Submetendo o antropomorfismo da percepção a diversas metamorfoses, a técnica torna-se um fato da animalização da experiência” (UEXKÜLL, 2010: 61).

um acontecimento mimético que depende de uma gramática fisiológica do corpo para, a partir desse referente, abandonar a representação do órgão e construir camadas de sentido a partir de um olhar pela forma animal. Referimo-nos, assim, às peles que são recriadas e inventadas.

O procedimento descrito requer um antropomorfismo crítico a fim de pensar o olhar aos viventes não-humanos e sua relação com as imagens. O início de *A forma animal* examina o problema do olhar antropomórfico, fator base de nossa aporia, diante das formações de protozoários radiolários no mar, imagem capaz de ser vista apenas por microscópios. Se observarmos esse aspecto por outro pensador importante para a filosofia, ainda na primeira metade do século XX, Jakob von Uexküll, endossaríamos a nota do seu tradutor francês, Charles Martin-Fréville que, ao afastá-lo de Martin Heidegger para aproximá-lo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, discute um argumento inusitado: a técnica não apenas desumaniza o homem, mas o animaliza.¹ Por um outro viés, podemos observar a relação mais íntima entre os biomorfismos e a arte quando Portmann enfatiza que essas formas radiolárias poderiam ser frutos de uma criação artística e humana, embora elas existam há muito tempo, antes mesmo da aparição da própria humanidade. Esse aspecto estabelece uma estreita relação entre os detalhes das formas viventes e o princípio da abstração,² abrindo a perspectiva para outros mundos, onde dois artistas limítrofes se impõem em um experimentalismo historicamente exemplar para o que estamos discutindo: o escultor e fotógrafo alemão Karl Blossfeldt e o realizador e biólogo francês Jean-Painlevé, ambos sendo importantes para o ciclo da revista *Documents* (em sua crítica ao antropomorfismo mais contundente, 1929-1930), o primeiro com os detalhes ornamentais das plantas ampliados na imagem fotográfica e o segundo com as imagens mais detalhadas da vida submarina.

Expandimos as formas animais para as formas viventes sem deixar de observar que, a partir de Adolf Portmann, as formas animais são fugidias e que sua ênfase está na noção de “forma viva”. A partir dessa escapatória as imagens se formam e várias etapas intermediárias dessa formação exigem uma morfologia. Assim, para apreendê-las, nos submetemos à própria força sedutora da aparência, que possui excitações visuais contraditórias e inapreensíveis. Portmann restitui uma série de

exemplos em torno das superfícies de animais, nas quais “um mundo desconhecido é aberto ao se examinar uma pena de perdiz ou de um pato” (PORTMANN, 2013: 41).³ Mesmo imbuída de funções como a proteção às intempéries, a exterioridade do corpo possui a função sensorial que, mesmo sem ser destinada ao olhar, pode ser contemplada esteticamente.

A visibilidade não é necessariamente tudo aquilo que está ao alcance da visão, ela é também aquilo que escapa aos olhos ou que simplesmente não possui espécies espectadoras precisas como destinatários. O filósofo Maurice Merleau-Ponty, que foi contemporâneo de Portmann e com ele trocou correspondência, possui uma obra contemporânea da *Tiergestalt: A fenomenologia da percepção* (DEWITTE, 1998: 110). No seu curso ao *Collège de France* (1954-1955), *La Nature*, Merleau-Ponty dedica um estudo a Portmann, mostrando-se um leitor atento às obras de biólogos e zoólogos. O ponto que permite essa leitura ou uma “atenção contínua” está em um olhar anterior ao ato de ver, isto é, ao que se olha antes que observemos o mundo. Essa ideia encontra-se em Merleau-Ponty (DEWITTE, 1998: 110), em outro momento da sua obra, em sua relação entre *visível* e o *invisível*, e também está presente, embora de outro modo, em Adolf Portmann, com relação ao “órgão para ser visto”, onde o olhar se inscreve na categoria próxima ao dispêndio.

Diversos aspectos em torno das formas de vida animal podem ser desenvolvidos a partir de uma pergunta de Adolf Portmann. Em “O que a forma viva significa para nós?”, ensaio editado na antologia americana *Essays in Philosophical Zoology*, Portmann expõe que, assim como cada um de nós, cada planta e cada animal devem ser experimentados como um caminho incompreensível do ser: “cada planta ou animal, não menos que nós mesmos, deve ser experimentado como uma maneira incompreensível de ser, a qual fundamenta-se no mistério da realidade” (PORTMANN, 1990: 155).

Ao se dispor como um pesquisador das formas naturais, Portmann não redesenha uma proposta evolutiva da biologia ou da zoologia, mas dirige-se aos artistas ao solicitar uma prescrição do futuro frente ao aspecto das formas (PORTMANN, 1990: 157). No referido ensaio, Portmann cita o primeiro fragmento de *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke: “pois o belo não é mais/ que o começo

2. Referência MALDONADO, Guitemie. *Le cercle et l'amibe*. Le biomorphisme dans l'art des années 1930. Paris: CTHS/ INHA, 2006.

3. Nos valem da tradução francesa de 1961 e da sua revisão e reedição de 2014. PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: Payot, 1961. p. 20. “Un monde inconnu s'ouvre par le seul examen d'une plume de perdrix ou de canard”. Na tradução de Georges Remy revista por Jacques Dewitte: “Celui qui a commencé à regarder une plume de perdrix ou de canard a pénétré tout à coup dans un monde complètement inconnu”. PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: Éditions La Bibliothèque, 2013.

4. Renaud Barbaras, em *Introduction à une phénoménologie de la vie*, ao discutir as concepções de exterioridade da vida, aproxima-se de uma perspectiva ausente na tradição da Filosofia Ocidental, e que foi inaugurada pelo viés do poema de Rilke como uma experiência de meditação filosófica (BARBARAS, 2008: 236). Ver também a discussão elaborada por Giorgio Agamben, em *O aberto - O homem e o animal* (2002).

5. “Jede Lebensform ist vor uns als eine Gestalt, die nicht nur im Raume, sondern auch in der Zeit ihre artgemässe Entfaltung erfährt. Lebendige Wesen sind in gewissem Sinne geformte Zeit, wie Melodien; das Leben äussert sich auch in Zeitgestalten: das ist die besondere Beziehung, in der wir die Organismen nun noch erkennen müssen” (PORTMANN, 1973: 147). Agradecemos vivamente a Anna-Katarina pelas traduções dos fragmentos de Portmann e pela discussão de alguns dos seus textos aqui utilizados.

do terrível, que, até agora, suportamos” (RILKE, 2000: 11). Rilke, que era um observador atento às formas vivas no *Jardin des Plantes*, em Paris, reestabelece pela forma poética a exuberância da vida animal e vegetal, ampliando o repertório das imagens pelo viés animal, mais precisamente pelo que ele chamou de “aberto”, observação que mereceria uma discussão à parte.⁴ Mesmo sem teorizar as imagens dentro de uma problemática artística, o autor de *A forma animal* abre seu próprio campo para as migrações conceituais pelo viés de uma imaginação engajada com as formas vivas.

2. Enfatizar a forma, encontrar o ritmo. Melodia, morfologia e a imaginação engajada

Em busca de um outro significado para tais formas, Portmann encontra nelas um ritmo presente na distribuição dos pigmentos e na formação das dobras do corpo, até mesmo a aporia que seu significado é capaz de apresentar. Ele imagina as formas pelo ritmo e as lê pela morfologia. Entre o ritmo e a morfologia, existe o aspecto da duração das formas vivas, isto é, uma duração que nos mantém diante de um tecido musical dos organismos. Portmann menciona, em “Die Zeit im Leben der Organismen”, do livro *Biologie und Geist (Biologia e forma)*, os sentidos que participam de uma melodia:

Toda forma de vida está diante de nós como uma figura que apreende seu desenvolvimento apropriado à espécie, não somente no espaço, mas também no tempo. Os viventes são formados em uma temporalidade (*gewissem ... Zeit*) de sentido como as melodias, a vida se manifesta no tempo, tecida musicalmente: é a relação particular, na qual devemos desde então reconhecer os organismos. (PORTMANN, 1973: 147, trad. nossa)⁵

Ao optar pelo ritmo, Portmann reconhece a relação na particularidade que situaríamos entre a impessoalidade da espécie e o afeto da vida animal domesticada. A relação acontece a partir das intermitências, seja na morte, seja na presença ou na própria fuga que dá forma à ausência, enfim, o animal persiste como forma e seus traços podem ser lidos como uma partitura dos movimentos que escapam ao humano que, ao se aperfeiçoar tecnicamente em busca do animal fora de si, se animaliza. Desse

modo, sem distinguir-se da técnica, compomos nossas imagens e narrativas com tudo aquilo que nossa percepção nos desloca, em termos de descrições e em termos de devires.

As formas intermediárias que nos escapam solicitam um engajamento pela imaginação. Ao engajarmos a imaginação pelas formas vivas, usufruímos de um *Bilderschatz*, isto é, um “tesouro de imagens”, como escreve Portmann, em “Metamorphose der Tiere”, de *Biologie und Geist*. Esse tesouro de imagens (*Bilderschatz*) compreende uma metamorfose de formas (*Gestaltwandlung*) que, segundo Portmann, enriquece diretamente o mundo das expressões humanas desde os tempos imemoriais,⁶ isso quer dizer que o tempo do mito nunca nos abandonou, mesmo sob o mais rígido discurso científico, dicotomia que apresenta um lugar comum cada vez mais discutível. Assim, a nossa incursão precisa pela *Tiergestalt*, de Portmann, incluindo o conceito de “autoapresentação” e a noção de “aparências não-endereçadas” tem um objetivo preciso – chegar à metamorfose, termo que possui diversos usos na biologia, mas que tem uma origem claramente literária a partir de Johann Wolfgang von Goethe,⁷ como podemos ler em “Metamorphose der Tiere”:

Obviamente, a palavra “Metamorfose”, com qual nós designamos estas transformações, é utilizada em vários sentidos pelos biólogos. Aqueles que têm uma formação literária talvez conheçam o conceito da metamorfose usado por Goethe, e que a morfologia comparada ainda utiliza: as várias expressões diferentes de um tipo de base ou de uma arquitetura corpórea. A “Metamorfose das plantas” de Goethe trata deste tipo de transformações, e todas as teorias de evolução se preocupam com estas metamorfoses, pela questão de saber como um tipo de base se transforma em uma outra, colocada no centro do debate. (PORTMANN, 1973: 220, trad. nossa)⁸

Diante do que Adolf Portmann chamou de *Bilderschatz*, isto é, de um “tesouro de imagens” com o qual seres vivos enriquecem o mundo da expressividade humana que, de fato, a expressividade das espécies manifesta uma força plástica, suas imagens compõem uma pele do mundo. Elas não se guardam apenas no sentido, mas se expõem à ausência de sentido que designamos por determinadas imagens, constituindo, assim, nessa oscilação entre o sentido e sua ausência, a fonte de expressividade do mundo.

6. Na citação do texto de Portmann: “A transformação dos animais durante as suas existências individuais pertence ao mais velho tesouro de imagens com o qual os seres vivos enriqueceram o mundo da expressividade humana. Desde os tempos imemoriais, a transformação da lagarta em uma borboleta brilhante serve de metáfora para o pressentimento de um ser superior. E a mesma existência oferece, com a pupa dormente, a ninfa ou a crisálida, a imagem hierática e austera do recolhimento, da antecipação concentrada do futuro e da promessa da ressurreição” (PORTMANN, 1973: 220). “Die Gestaltwandlung der Tiere im Laufe des individuellen Lebens gehört zum ältesten Bilderschatz, mit dem die lebendigen Wesen die Welt menschlichen Ausdrucks bereichern haben. Seit Urzeiten ist die Verwandlung der Raupe in einen lichten Sommervogel ein Gleichnis für Ahnungen höheren Seins. Und der gleiche Lebenslauf bietet in der ruhenden Puppe, der Nymphe oder Chrysalide, das hieratisch strenge Bild von Versenkung, gesammelter Erwartung des Kommenden und der Verheissung der Auferstehung”.

7. É preciso ressaltar nesse aspecto a tese de Maria Filomena Molder (1995).

8. “Das Wort ‘Metamorphose’, mit dem wir diese Gestaltänderungen bezeichnen, wird freilich von Biologen in mehreren Bedeutungen gebraucht. Wer vom Literarischen herkommt, weiss vielleicht um den Begriff der Metamorphose,

wie ihn Goethe gebraucht hat und wie ihn noch immer die vergleichende Formenlehre verwendet: die verschieden geformten Ausprägungen eines Grundtypus oder Bauplans. Goethes *'Metamorphose der Pflanzen'* spricht von dieser Art der Gestaltwandlung, und alle Evolutionstheorien setzen sich mit solchen Metamorphosen auseinander, wobei also die Frage, wie aus einem Grundtypus ein neuer werde, im Zentrum der Diskussion steht" (PORTMANN, 1973: 220).

9. "La notion 'd'interanimalité' désigne une sphère de relations mutuelles: c'est un 'circuit extérieur', un champ ouvert où les formes et apparences sont tournées les unes vers les autres (de manière 'extrovertie') au lieu d'être tournées vers l'intérieur (de manière 'introvertie'). Et pourtant, c'est aussi en quelque manière un 'cercle fermé', puis qu'il faut (de manière circulaire et quasi-tautologique) en faire déjà partie pour y avoir accès. Ce cercle fermé dont l'accès est réservé à ses membres, c'est le monde animal. Les animaux y sont 'entre soi' avant d'être 'pour nous' (comme objet scientifique ou même comme forme perçue). Cet entre-soi est pour ainsi dire la forme plurielle du pour-soi qui caractérise le vivant selon plusieurs philosophes. Ce monde (ce cercle fermé) comporte pour nous une grande étrangeté, même s'il ne nous est pas non plus tout à fait étranger puisque nous pouvons, dans une certaine mesure, y avoir accès et le comprendre par 'empathie', par 'Einführung'. Mais cela implique et tout cas un dépassement du point de vue simplement

Para que exista uma pele é preciso pensar a animalidade como textura, aprofundando o conjunto de relações que existem exteriores ao olhar humano. Em uma dimensão singular e plural, uma animalidade se cruza com outra por vínculos entre vidas animais, vegetais e forças geológicas, compondo assim as texturas da *animalidade*. Como cadeia, essa animalidade ou essas animalidades se vinculam, a partir de potências que se cruzam fora da força humana de trabalho e que chamamos de natureza. Nesse cruzamento, existe algo exterior à concepção de mundo humano. Por esse viés, introduzimos o aspecto da "interanimalidade", comentada por um dos principais leitores de Portmann, o filósofo Jacques Dewitte (1998: 106):

A noção de "interanimalidade" designa uma esfera de relações mútuas: é um "circuito exterior", um campo aberto onde formas e aparências se voltam umas para as outras (de maneira "extrovertida") ao invés de voltarem-se para o interior (de maneira "introvertida"). No entanto, é também de algum modo um "círculo fechado" porque é preciso (de maneira circular e quase tautológica) já fazer parte para ter acesso. Esse círculo fechado cujo acesso é reservado aos seus membros é o mundo animal. Os animais são "entre si" antes de ser "para nós" (como objeto científico ou mesmo como forma percebida). Para explicar melhor, esse entre-si é a forma plural do para-si que caracteriza o vivente segundo diversos filósofos. Esse mundo (esse círculo fechado) comporta para nós uma grande estranheza, mesmo que não nos seja totalmente de todo modo estranho porque nós podemos, em certa medida, ter acesso e compreender pela "empatia", pela "*Einführung*". Mas isso implica em todo o caso uma ultrapassagem do ponto de vista simplesmente antropocêntrico, e então, um "descentramento" (mas naquilo que o homem é capaz, em virtude do que Plessner chama sua "excentricidade"). Anterior à percepção humana, e precisamente a científica, da realidade do vivente, existe uma esfera da forma (e do sentido) que existe para o animal em si. Esse é um dos aspectos prioritários do modo que o animal percebe o mundo, de uma "realidade perceptiva" tão importante quanto a simples "realidade física", cuja "realidade especular" da maneira que os animais *aparecem* uns para os outros é um aspecto particular. (trad. nossa)⁹

A descentralização antropocêntrica põe os humanos invisíveis para as mais diversas espécies animais e vegetais. A linguagem sempre engajada simultaneamente com a ótica encontra seu ponto cego. Embora sofram com o mundo humano, ele não lhes

faz sentido. Os animais existem primeiro na pluralidade dos “para-si”, para, só a partir de então, existirem “entre-si”. Se enfatizamos esse aspecto, é para entender que existe uma composição de peles a partir da relação especular em que um animal amplia o repertório visual-expressivo do outro. Que o humano esteja descentralizado dessa relação, esse é um aspecto fundamental e podemos ler essa questão a partir do “perspectivismo” e da *Métaphysiques Cannibales*, de Eduardo Viveiros de Castro, e ainda na dimensão do antropoceno em “Há mundo por vir?”, com Débora Danowski. Por essa descentralização, as peles seriam formas de ler o movimento dessas aparências que não nos são direcionadas e das quais, mesmo assim, tornamo-nos espectadores.

Quanto à recepção das peles, das aparências, Hannah Arendt, em *La vie de l'esprit*, enfatiza o papel do espectador como um “receptor de aparências”, afinal, “estar em vida significa ser movido por uma necessidade de se mostrar que corresponde em cada um ao seu poder de parecer” (ARENDDT, 2005: 40, trad. nossa).¹⁰ O problema da “autoapresentação” alcança o aspecto da representação, fazendo-nos perguntar o que significa representar uma espécie, pois Hannah Arendt dá a cada forma vivente a característica de um ator que está em uma cena comum que lhe foi preparada. Esta cena comum, descrita em *La vie de l'esprit*, é diferente para cada espécie (ARENDDT, 2005: 50). Segundo esse aspecto, a aparência põe em questão atores, espectadores e cena, expandindo o que constitui um espetáculo, opondo ainda pela aparência a presença não orgânica da matéria aos viventes.¹¹ Dentro dessa “biopoética”, o mundo exterior de cada forma viva constitui um traço e um estilo a ser seguido e vivido. É ele o traço constituidor de diferença. Hannah Arendt enfatiza a tese do autor da *Tiergestalt*, ao dizer que se fossem os órgãos internos que aparecessem, isto é, se fossem expostos à luz, todos nós nos pareceríamos (ARENDDT, 2005: 50). Essa forma de parecer distingue-se completamente da relação exterior que existe na semelhança entre os corpos, parte de um pensamento da epiderme. A dimensão de opacidade da pele, além de facilitar o pensamento pela semelhança, cria suas especificidades:

Todas as criaturas viventes, por sua vez receptoras de fenômenos graças aos órgãos sensoriais, e capazes de se mostrar sob o aspecto das aparências, são a presa de autênticas

anthropocentrique, et donc un ‘décentrement’ (mais dont l’homme est capable en vertu de ce que Plessner appelle son ‘excentricité’). Antérieurement à la perception humaine, et notamment scientifique, de la réalité du vivant, il y a une sphère de forme (et de sens) qui existe pour l’animal lui-même. C’est l’un des aspects de la priorité de la manière dont les animaux perçoivent le monde, d’une ‘réalité perceptive’ aussi importante que la simple ‘réalité physique’, dont la ‘réalité spéculaire’ de la manière dont les animaux s’apparaissent les uns aux autres est un aspect particulier” (DEWITTE, 1998: 106).

10. “Etre en vie signifie être mû par un besoin de se montrer qui correspond en chacun à son pouvoir de paraître” (ARENDDT, 2005: 40). A crítica a Hannah Arendt pode ser encontrada na reflexão de Bertrand Prévoist, em *As aparências não-endereçadas: Usos de Portmann* (Dúvidas sobre o espectador, traduzido nesse número).

11. Neste aspecto, diversas manifestações artísticas põem a aparição em cena, expondo a matéria não orgânica, dentre as quais destacamos a obra do artista Nuno Ramos, que em seu primeiro livro, *Cujo*, escreve que é preciso “inventar uma pele para tudo” (RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 19).

12. “Toutes les créatures vivantes, à la fois récepteurs de phénomènes, grâce aux organes sensoriels, et capables de se montrer sous l’aspect d’apparences, sont la proie d’illusions authentiques, en aucune façon identiques pour toutes les espèces, mais en rapport avec leur mode de vie et leurs formes de vie spécifiques” (ARENDDT, 2005: 62).

ilusões, de nenhum modo idênticas a todas as espécies, mas em relação com seus modos de vida e suas formas de vida específicas. (ARENDDT, 2005: 62, trad. nossa)¹²

Por que pensar pela pele, se com isso corremos o risco de entrar em uma dependência mimética de um órgão por excelência humano? Pela capacidade que temos de inventar peles, de acionar superfícies pela imaginação, dando matéria ao ciclo de transformações do mundo pelas imagens. Nesse momento convém intervir com as expressões humanas que jamais são completamente preenchidas a partir de um mimetismo animal, das técnicas que ampliam a distância entre as formas vivas, na medida em que, paradoxalmente, elas são o suplemento. E, inseparável das expressões e das técnicas, a imaginação povoa de histórias, narrativas e poemas, fornecendo um ritmo entre tais formas. Eis o esboço de um “antropomorfismo crítico” para ler textos e imagens que faz com que as formas animais, quando traduzidas por formas imagético-discursivas, resultem em uma flexão da linguagem a partir das formas vivas. Esse é o limite ao qual chegamos pela força plástica das formas animais.

3. A *fanerologia* das imagens ou a invenção da pele do mundo

A partir de Adolf Portmann, perguntamo-nos em que se apoia a prática da invenção de uma pele. Inventar uma pele é um exercício minucioso, uma prática paciente. Minucioso porque requer uma atenção reticular para tocar a aparência, seus acidentes, enfim, suas texturas. Paciente porque é preciso manter um lento exercício de observação e escuta do seu ritmo, envolvendo mudanças imperceptíveis que ocorrem na pele, pois, nesse sentido, a metáfora da troca completa da pele, presente sobretudo em algumas espécies animais, se distingue do estado da fanerologia da nossa pele, que está sempre em mutação, de modo praticamente imperceptível, sob o efeito de uma continuidade, o que requer uma atenção às formas de vida específicas.

Por que uma fanerologia? Os fâneros possuem um étimo grego (φανερο γ) que demarca a aparição de elementos na superfície do corpo sob a forma dos dentes, dos pelos, das unhas, das manchas, mas também daquilo que é imperceptível, das pequenas e minúsculas partes da pele que compõem uma

poeira de células que desaparece por já ter exercido seu papel de nutrição do organismo. Elas se perdem enquanto dormimos, misturam-se à poeira e a outras perdas de peles ao longo do dia, prosseguindo em mudança, mesmo quando observamos uma imagem ou nos dedicamos a ler uma narrativa ou um poema. Esse aspecto é intrinsecamente pragmático-poético. Ao longo dos anos, ela muda nossa imagem dada ao mundo, enfim, altera nossa aparência. Em curto prazo, o ciclo completo da mudança de pele necessita de mais ou menos três meses, sem que percebamos que nossa imagem muda nesse ciclo.

Por esse aspecto, e sem apego às metáforas, mas com uma atenção à metamorfose das formas e sua força material, o mundo muda de pele pelas imagens. Esse seria o caráter participativo da imagem em nossas vidas e vice-versa. As imagens, nessa dimensão vital, se perceberiam, comunicando-se entre elas e, estabelecendo uma forte relação interna, demandariam uma renovação constante, embora possuam uma dinâmica. Ao lermos esse aspecto a partir de Aby Warburg, pelos seus “dinamogramas”,¹³ existe a ênfase ao valor de intervalo, forma intermediária (CARERI, 2003) e seu aspecto morfológico. Antes de concluirmos a formulação desses aspectos, talvez seja necessário entender que Adolf Portmann e Aby Warburg, até então não comentados, retornam como formas de ler mais apuradas, a partir de uma discussão que exige um olhar para a matéria “acronologicamente sedimentada”, para nos atermos a uma das versões anotadas da introdução à *Mnemosine*, de Warburg (2015).

É por esse *impulso* que recorreremos ao dispositivo da memória de modo mais modesto, isto é, sem a predominância do domínio cronológico para pensar em algo menor, mas mais próximo do princípio de pele do mundo, uma fanerologia feita pelos artistas, filósofos ou escritores. Muitos artistas movimentam o que entendemos por princípio histórico com o próprio corpo, expondo-se com esse movimento a uma tarefa dúplice de se expor ao desconhecido com um projeto ou mesmo um impulso. Possivelmente imbuídos de uma vontade de afirmar a vida como forma esse movimento torna-se imprescindível para compor um modo de vida e, até mesmo, uma ética, para entender que a vida é uma forma inventada que se manifesta visivelmente por semelhanças ou contraste com outras formas, outras peles.

13. A partir de uma breve incursão pela morfologia de Goethe e do seu conceito de metamorfose, Georges Didi-Huberman menciona o pensamento morfológico de Adolf Pormann, em *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010: 98). A leitura dos dinamogramas de Aby Warburg, entretanto, se encontram em *L'Image survivante*. “O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. É a amplitude dos ‘dinamogramas’, o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. É o abismo que o historiador deve aceitar escutar, sua razão deve sofrer. É o deslocamento criado por rupturas ou por proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória. É o que intrinca e separa alternativamente os fios – ou as serpentes – da meada dos tempos. É o caminho que percorre uma impressão para sua encarnação. É a falha que separa um símbolo de seu sintoma. É a matéria dos recalcamientos e o ritmo após o fato. É o olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2002: 505).

Ocupando as formas intermediárias entre um objeto contemplado e o olhar, eles reinventam a vida das imagens. Diante do caráter inventivo da vida, existe a constituição de saberes, de disciplinas que empreenderam e continuam a perseguir uma *essência* sobre o que é a vida a partir da constituição de um campo do visível. O campo do visível é o embate de tais formas que se organizam em camadas, se solidificam em estruturas que possuem uma transformação demasiado lenta para a escala do corpo humano, sejam elas forças geológicas ou texturas de animalidades.

Inventar uma pele, nesse sentido, pode ser a lembrança de parte das peles perdidas, uma conexão entre imagens das mais distintas épocas e as imagens que se “renovam”. Ela existe pelo modo contínuo e descontínuo, aspectos modais e permanentes, combinação a qual o poeta Charles Baudelaire (1996) havia definido o próprio conceito de modernidade. Atendo-nos à fanerologia entendemos que podemos, mais do que nunca, continuar recorrendo ao conceito de Baudelaire, entendendo que não existe uma modernidade que não esteja plenamente arraigada às suas formas animais e às transformações das formas vivas das imagens, do seu *bios*. Os poetas formalizam os ritmos e as expressões ou ainda elaboram novos clichês para escutarmos a melodia dos organismos a fim de compreendermos sensivelmente essas camadas que se insinuam no jogo das aparições.

Emanuele Coccia, em *A vida sensível*, por exemplo, se mantém no registro do fazer uma pele, quando ele escreveu que se deveria *fazer* uma pele para todas as coisas (“*faire peau de toutes choses*”). Coccia, que também se declara um leitor de Portmann, se atém à dimensão material da prática poética. A pele, recorrentemente associada a metáforas, também existe como um conjunto de superfícies em que cada uma delas é acionada e aciona movimentos interiores. Coccia escreveu que o homem é um animal capaz de vestir todas as coisas, enfim, de dar uma pele a todas as coisas. Embora a partir da segunda metade do século XX e no início do século XXI o próprio mundo não hesite em despir o homem de sua condição de homem. A imagem possui algo de indumentária que deve ser abandonada para que ela exista na sua própria pele. Essa é uma prática de uma fanerologia das imagens. Não à toa que encontramos essa fanerologia descrita em *Les origines animales de la culture*, de Dominique Lestel, quando o filósofo elabora um desejo de constituir uma ciência das aparências como parte dos estudos da morfologia dos corpos (LESTEL, 2003: 267).

O nosso desafio se insinua como uma fanerologia das imagens para compreender a mudança de pele do mundo. Para isso, apresentamos a noção de melodia dos tecidos vivos, uma compreensão da forma – que não é formalista *tout court*, mas que colabora com outra formação que mantém a forma em um movimento lento, jamais fixo. Com isso, seguimos por uma morfologia das forças plásticas da *animalidade* até a intersecção das *animalidades* e uma apresentação dos ritmos das formas vivas. Adolf Portmann nos convoca a investigar os fâneros no horizonte expandido das imagens, compondo o acontecimento da troca de pele do mundo.

Essa troca finalmente inclui os elementos demarcadores de textos e de imagens, tais como moldura, palco, galeria, sala de exibição, livro, biblioteca, museu, enfim, dispositivos “receptores” que afirmariam uma neutralidade de suporte, seja pelo aspecto da produção, exibição ou manutenção de imagens. De fato, eles também fazem parte da fanerologia do mundo, sem se ausentarem em “formas vazias”. A troca semântica e material que atualiza determinados gestos de leitura inclui mesmo o modo com o qual lidamos com as imagens, como elaboramos seus arquivos, protegendo-as do próprio movimento do mundo que as retira e que depois as recoloca em circulação. A fanerologia situa-se entre nossos desejos de tocar o sentido que cada nova pele do mundo é capaz de despertar e os sentidos com uma exigência dessa leitura, buscando uma legibilidade que se insinua como uma aporia onde não seria mais o livro do mundo, mas sua pele, em uma complexidade tegumentária que se recusa a tornar-se um órgão, estimulando a vida das imagens fora do registro biológico.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *La vie de l'esprit*. Paris: Puf, 2005.
- BARBARAS, Renaud. *Introduction à une phenomenologie de la vie*. Paris: Folio, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

- CARERI, Giovanni. Aby Warburg – Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire. *L'Homme* [Online], 165, jan-mar 2003. Disponível em: <http://lhomme.revues.org/198>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- COCCIA, Emanuele. *La vie sensible*. Paris: Rivages, 2010.
- DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DEWITTE, Jacques. *La manifestation de soi*. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme. Paris: Éditions de la Découverte, 2010.
- _____. L'interanimalité comme incorporité et intervisibilité: Merleau-Ponty lecteur de Portmann. In: GAYON, Jean; MOREAU, Pierre-François. *Corps et individuation*. Annales Doctorales, n. 1. Bourgogne, Fontenay Saint-Cloud: Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Racionalité, Institut Universitaire de France, 1998. p. 89-119.
- DE OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille). Tese. Belo Horizonte, Paris: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG/ Ecole Normale Supérieure - ENS, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Reina Sofía, 2010.
- _____. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Coll. Paradoxe. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- LESTEL, Dominique. *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion, 2003.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 155-162, 2008.
- MALDONADO, Guitemie. *Le cercle et l'amibe*. Le biomorfismo dans l'art des années 1930. Paris: CTHS/INHA, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature – Notes des cours du Collège de France*. Paris: Seuil, 1995.
- MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Casa da Moeda, 1995.

- PREVOST, Bertrand. Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure. *Images re-vues – Histoire, Anthropologie et Theorie de l'Art*, n. 10, 2012. Disponível em: imagesrevues.revues.org/2181. Acesso em: 2 abr. 2013.
- _____. L'élegance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann. *Images re-vues – Histoire, Anthropologie et Theorie de l'Art*, n. 6, 2009. Disponível em: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=39. Acesso em: 2 out. 2014.
- _____. *Les apparences inadressés*. Usages de Portmann. Disponível em: http://www.fabula.org/atelier.php?Les_apparences_inadress%26acute%3Bes. Acesso em 24 nov. 2014.
- PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Trad. Jacques Dewitte. Paris: Éditions La Bibliothèque, 2013.
- _____. *La forme animale*. Trad. Jacques Dewitte. Paris: Payot, 1961.
- _____. *Essays in Philosophical Zoology*. New York: E. Mellen Press, 1990.
- _____. *Biologie und Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Trad.: Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Élégies de Duino*. Trad. François-René Daillie. Bordeaux: L'Escampette, 2000.
- UEXKÜLL, Jakob von. *Milieu animal, milieu humain*. Trad. Charles Martin-Fréville. Paris: Rivages, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Métaphysiques cannibales*. Paris: Puf, 2009.
- _____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WARBURG, Aby. Introdução à Mnemosine. *Histórias de fantasmas para gente grande*. In: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 363-375.



As aparências não-endereçadas: usos de Portmann (Dúvidas sobre o espectador)

BERTRAND PRÉVOST

Universidade Michel de Montaigne - Bordeaux 3 - EHES

Resumo: Abordamos aqui este que é, sem dúvida, o conceito-chave na obra do brilhante zoólogo suíço, Adolf Portmann: o de “aparências não-endereçadas” (*unadressierte Erscheinungen*). De fato, a teoria da expressão que desenvolveu para as formas animais só se poderia definir plenamente caso liberada das cadeias subjetivistas às quais vinculamos a expressividade: seria preciso, para tal, conceber uma inusitada *aparência em si*, independente de todo espectador, livre de toda representação. Este é o gesto que aqui tentamos apreender e situar em uma vasta metafísica da expressão, que iria de Espinosa a Deleuze, de Nietzsche a Bergson.

Palavras-chave: Adolf Portmann. Aparências não-endereçadas. Perspectiva. Espectador. Expressão.

Abstract: The text approaches the key-concept of the oeuvre of the brilliant Swiss zoologist Adolf Portmann, which is that of “non-addressed-appearances” (*unadressierte Erscheinungen*). The theory of the expression that he developed for the animal forms couldn't be fully designed unless liberated from the subjectivist chains in which the expressivity had been attached: for that, we should conceive an strange “*appearance in itself*”, independent of any spectator, free of any representation. That's the gesture we try to understand and to situate in a wider metaphysics of the expression, which goes from Spinoza to Deleuze, from Nietzsche to Bergson.

Keywords: Adolf Portmann. Non-addressed appearances. Perspective. Spectator. Expression.

Résumé: On aborde ici ce qui constitue sans aucun doute le concept clé de l'oeuvre du génial zoologiste suisse Adolf Portmann, celui d’“apparences inadressées” (*unadressierte Erscheinungen*). La théorie de l'expression qu'il a développée pour les formes animales ne pouvait en effet se déployer totalement qu'en se libérant des chaînes subjectivistes par lesquelles on attache l'expressivité : il fallait pour cela penser une étrange *apparence en soi*, indépendante de tout spectateur, libre de toute représentation. C'est ce geste que l'on essaie ici de saisir et de situer dans une plus vaste métaphysique de l'expression qui irait de Spinoza à Deleuze, de Nietzsche à Bergson.

Mots-clés: Adolf Portmann. Apparences inadressés. Perspective. Spectateur. Expression.

Que uma imagem seja produzida para ser vista, eis uma evidência incontestável. Como imaginar uma obra visível que não se oferece ao olhar? Ademais, as modernas condições de visibilidade das imagens da arte, nos museus e nas exposições, nos predispõem à ideia de que essas imagens aguardam sabiamente o olhar que virá completá-las: imagens que nos aguardam para ser plenamente imagens. Elas aguardam uma espécie de consagração perceptiva, intelectual, crítica.

O historiador da arte aceita, sem restrições, essa visão das coisas. Melhor, diante da questão “geral”, a saber, para quem essa obra se dirige, ele preferirá questão aparentemente mais modesta, a da sua destinação: para quem esta pintura foi concebida? O problema da destinação parece conhecer, no campo da história da arte, uma solução simples e rápida e que se organiza sob a etiqueta comum da “sociologia da arte”, isto é: a identificação de quem encomendou a obra. É inicialmente a quem encomendou ou ao mecenas (indivíduo particular ou coletividade) que a obra de arte se destina, justamente porque foi produzida “para ele”. Situação empírica e histórica, pode-se dizer, que não corresponde mais ao contexto da criação artística moderna e contemporânea. Há muito tempo que as imagens prescindem de quem as encomenda para existir e é primeiramente para si mesmo que um artista trabalha; é primeiramente para seu próprio olhar que suas imagens se direcionam. O que não impede que a direção seja sempre pensada como uma visada subjetiva – que esse sujeito seja identificado, nomeável ou não, pouco importa.

Esse sujeito tem nome bem conhecido: trata-se claramente do *espectador*. Que uma imagem seja produzida para ser vista significa basicamente que ela se destina ao espectador. Aqui, ele não é mais uma pessoa empírica, mas a forma transcendental da destinação: sua forma subjetiva, sua visada intencional. Não é muito difícil localizar na história do pensamento artístico ocidental, a certidão de nascimento teórica do espectador. Ela será encontrada em *De pictura* que Leon Battista Alberti redige em 1435. Evidentemente, as imagens, artísticas ou não, não esperaram o humanismo renascentista para se direcionar a um espectador. Além disso, o termo espectador (*spectator*) é mencionado apenas uma vez no texto.¹ Se o espectador foi inventado no tratado, é porque Alberti realizou uma radical substancialização do endereçamento pictural, isto é, uma substancialização que

1. “A representação que tu poderás legitimamente louvar e admirar será aquela que seus atrativos deixam tão agradável e bem ornada que ela poderá reter, pouco mais de um instante, os olhos de um espectador (*spectatoris*) sábio ou ignorante, por um tipo de prazer e movimento da alma” (ALBERTI, 2004: 141).

2. Alusão à complexa construção albertiniana da cena perspectiva com a ajuda de um desenho auxiliar. Cf. *La peinture*, I, 20, *op. cit.*, p. 89. N. T. Na edição brasileira: *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 96.

3. Georges Didi-Huberman desenvolveu magistralmente todos esses pontos em seus estudos sobre a imagem cristã, reagrupados notadamente em *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation* (2007) e em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde (O que vemos, o que nos olha)* (1992, para um desenvolvimento secularizado desta ideia).

passaria propriamente por uma geometrização, conferindo a toda posição diante da pintura uma natureza puntiforme. Basta percorrer rapidamente o conjunto do sistema para constatar o quanto essa substancialização acontece por todas as partes, começando, evidentemente, pelo dispositivo perspectivo e pela correlação entre o ponto de vista e o ponto de fuga que ele instaura: a relação entre a pintura e sua exterioridade torna-se uma relação entre dois pontos. Melhor: a particularidade da construção albertiana consistirá em inscrever matematicamente a posição do espectador, no cálculo da diminuição das quantidades sobre o pavimento.² A arte moderna e contemporânea terá jogado muito bem com esta geometria do olhar para trabalhar suas verdadeiras condições fenomenológicas – vejo com meus dois olhos, mesmo com todo meu corpo, me desloco... – o que não impede que se perpetue um desígnio, uma intencionalidade que, sem dúvida, ultrapassa os limites de minha consciência, mas que me concerne fundamentalmente como sujeito. Não se compreenderia o desafio das proposições albertianas caso não se tivesse em conta a inversão que elas realizam do ponto de vista de um direcionamento propriamente cristão da imagem, que transforma a posição subjetiva em subjugação: imagens produzidas não para ser vistas, mas para ver. A grande imagem de culto, o grande retábulo ou ainda a imagem de devoção...: essas imagens são vistas apenas quando, antes, nos olham. Toda a arte cristã abre-se para essa negatividade do olhar: veremos tão melhor se não olharmos, se nos deixarmos olhar pela imagem.³

É preciso se deslocar de modo mais amplo na história e na geografia para observar tal relação, criticar-se ou colocar-se em crise, sem todavia desaparecer totalmente. Com efeito, o que seria da visibilidade das pinturas rupestres pré-históricas, mergulhadas na total escuridão tão logo as tochas se apaguem? Ou ainda de toda pintura funerária nos túmulos definitivamente fechados? Consideremos os grandes conjuntos esculpidos de nossas catedrais, nos quais o detalhe ou mesmo a própria forma, suspensos a muitos metros de altura, permanecendo invisível para o fiel; ou ainda os vastos programas políticos cantando a glória real ou imperial, cujo detalhe do friso – a coluna de Trajano, por exemplo – é inacessível ao passante. Todos esses casos não devem se pensar em nível de uma economia do ver, do ocultado e do revelado. Eles nos conduzem sempre para *as imagens que não foram feitas para ser vistas* – ao menos

não para ser vistas em condições de visibilidade que constituem a posição teórica do espectador. Sem supor um espectador, eis a condição da imagem-espetáculo que elas põem em crise. *Ad majorem Dei gloriam* – para a glória maior de Deus. É assim que se habituou qualificar o destino dessas imagens monumentais, quando elas são de origem cristã. Porém, cristãs ou pagãs, elas nunca têm uma destinação subjetiva ou uma visada intencional. Em seus estudos sobre a coluna de Trajano, Paul Veyne lembra constantemente que esse tipo de imagem não tem nada a ver com a propaganda imperial, como se ele devesse transmitir uma informação visível e legível, mas que é precisamente a expressão de uma glória ou de uma pompa principesca. De modo que, se não é para Deus, é para “a face do mundo” ou ainda “para a eternidade” que ele se destina.⁴

No entanto, essas observações não dizem respeito apenas ao pragmatismo reivindicado com frequência por Paul Veyne. É que elas demandam, no mínimo, um conceito renovado da destinação artística e, no limite, uma consistente teoria da imagem. Fazer com que o mundo, Deus ou a eternidade intervenham é, sem dúvida, a melhor maneira de despersonalizar o endereçamento. Sob esse ponto de vista, o endereçamento não descreve mais uma relação de destinação entre um sujeito e um objeto, não designa mais um vetor entre um espectador e um espetáculo. Ela remete a uma mais fundamental *função de abertura* da obra de arte. O endereçamento nomearia essa relação com a exterioridade, como uma relação bem determinada, essa ex-posição da imagem (não no sentido benjaminiano do valor de exposição à era da reprodutibilidade técnica, dos museus e galerias ou, dito de outro modo, à época da especificidade artística), mas em um sentido quase físico em que se expõe um corpo a uma ação exterior, em que um objeto se coloca *do ponto de vista do mundo*. Se o endereçamento designa de imediato uma potência da expansão, a questão seria então menos a do alvo (onde) do que a de seu escopo (até onde?). Tudo isso, no fundo, não é mais do que uma maneira de girar em torno de um velho conceito, sem dúvida filosófico e estético, que está atualmente um pouco desatualizado: a expressão – não a expressão lógica ou psicológica, mas precisamente a expressão como princípio metafísico, que atravessa de Spinoza a Leibniz, de Nietzsche a Deleuze.

4. Ver P. Veyne (1991, 2005). O autor cita bem judicativamente (p. 395) uma observação das *Questions de méthode en histoire de l'art* de Otto Pächt enunciando que “a comunicação e o ensino não fazem parte das funções essenciais da obra de arte” (VEYNE, 2005: 395).

*

5. Tal pontuação não pode ser apresentada sem uma discussão crítica com os trabalhos de Jean-Marie Schaeffer, precisamente *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art* (2009).

6. Portmann (1897-1982) foi professor de zoologia na Universidade de Basel.

Sem dúvida, a teoria da arte não é o melhor ponto de partida, na medida em que seu conceito de expressão sempre esteve mais ou menos contaminado pelo de representação. Será preciso buscar além, particularmente nas ciências da vida. Deixemos para depois a tarefa de pensar essa articulação, e peçamos ao leitor para pôr entre parênteses o domínio artístico.⁵ Coube ao zoólogo suíço Adolf Portmann⁶ trazer para o centro de seu questionamento a expressividade animal. O que fazer de todas essas matérias de expressão que percorrem o reino animal de maneira tão prenante: manchas, linhas, ocelos, cores brilhantes, cintilações...? Conhecemos o reflexo neo-darwinista de toda ciência natural digna desse nome: “utilidade!”. As formas devem ser úteis para a conservação da espécie ou do indivíduo. Elas se explicam por sua função nos rituais de sedução, para seduzir as fêmeas, nos combates entre machos, para impressionar o adversário e evitar ao máximo o combate físico; elas se explicam ainda por todos os estratagemas de camuflagem e de mimetismo etc. Essas interpretações utilitaristas ou funcionalistas são perfeitamente fundamentadas, mas elas não respondem precisamente a questão colocada por Portmann. Além disso, são extremamente parciais diante do funcionamento quase infinito das formas animais (sem contar as formas vivas em geral), enfim, elas não permitem pensar esse funcionamento em si: a profusão, a riqueza de invenção das formas animais. Dito de outro modo, a questão da singularidade permanece suspensa. Paralelamente às interpretações funcionalistas, mesmo que se explique quimicamente a formação de tal cor de plumagem, mesmo que se construam modelos morfo genéticos matemáticos para compreender a gênese de tal motivo, permanecerá a questão de saber por quê temos *esta* cor e não outra, por quê *esse* motivo ao invés de outro. Ou seja, o problema da singularidade, da diferença individual e específica permanece intocável.

De modo que interessa a Portmann não tanto a forma animal como estado de coisas, explicável em termos de formação e de função, mas sua expressividade irreduzível, aquela que no interior das formas contribui para as transfigurar em verdadeiras “aparências autênticas” (*eigentliche Erscheinungen*). A primeira resposta do zoólogo terá sido, então, a de estabelecer uma verdadeira morfologia do ser pela visão: certos órgãos, certas partes do corpo são destinadas a aparecer e, sob esse ponto de

vista, obedecem a regras que não têm mais qualquer relação com o metabolismo ou com a conservação da espécie. Por exemplo, em inúmeros animais a pele não é apenas uma membrana que encerra o organismo de modo impermeável. Ela é também um *órgão* – um órgão do qual é dotado o indivíduo para aparecer. Tanto assim que os animais transparentes (os que não têm pele) – camarões, medusas, alguns polvos – exibem seus órgãos internos sob os mesmos parâmetros que regem a disposição e o cromatismo dos órgãos à pele (clareza de motivos, distinção de cor, simetria...): porque de fato eles incorporaram organicamente sua destinação para aparecer, ao contrário das “aparências não-autênticas” (*uneigentlichen Erscheinungen*), que têm uma forma singular, mas que permanecem inexpressivas porque não-endereçadas. É assim que Portmann consegue evidenciar a apresentação de si (*Selbstdarstellung*) como uma função orgânica completa, da mesma forma que o metabolismo ou a conservação da espécie.⁷

Todavia, rapidamente a noção de aparência autêntica demonstrou-se muito limitada e, sobretudo, arriscava-se a infringir a exigência de um pensamento da expressão no momento em que a fizesse depender de uma destinação ao olhar, de um ser-para-a-vista, em uma oposição das formas visíveis (exteriores) às formas invisíveis (interiores). Afinal, se queremos conferir ao conceito de expressão toda sua validade, é preciso que essa seja anterior à visibilidade ou, ao menos, que a visibilidade a recubra apenas parcialmente e secundariamente. Posto de outro modo, se as aparências animais são expressivas, soberanamente expressivas, é porque elas trazem o paradoxo de não (necessariamente) ser feitas para serem vistas, apesar de serem extremamente visíveis. Elas não visam uma recepção, uma representação perceptiva; elas não são endereçadas ou destinadas: “aparências sem *destinatário* (*unadressierte Erscheinungen*)”, afirma admiravelmente Portmann (1996: 161):

Como espectadores estrangeiros, observamos o espetáculo das formas e das cores dos seres vivos, o espetáculo de configurações que ultrapassam o que seria necessário para a pura e simples conservação da vida. Existem aqui inumeráveis remessas óticas enviadas “ao vazio”, sem uma destinação final. Trata-se de uma auto-apresentação que não se reporta a nenhum sentido receptor e que simplesmente “aparece”.⁸

7. Esse é o problema geral colocado pela obra mais importante de Adolf Portmann em termos de morfologia zoológica: *Die Tiergestalt* (trad. fr. G. Remy, *La forme animale*, 1962). (N.T.: *La forme animale* ganhou uma tradução revista e um ensaio introdutório de Jacques Dewitte, em 2013).

8. Passagem quase idêntica em *Die Tiergestalt* (*La forme animale*, 1962: 217). Ver igualmente *Neue Wege der Biologie* (*New Paths in Biology*, 1964: 154): “Quando se fala de aparências, tem-se por evidente que deve existir um espectador para quem elas aparecem. Não se trata apenas de uma consequência inevitável da nossa linguagem, mas ainda da condição humana em geral. Não se pode falar do mundo, da consciência, das respostas internas ou das aparências, sem tornarmos nós mesmos e nossa própria experiência a pressuposição de toda proposição que nós fazemos. Enfim, nós não podemos imaginar aparências que se excluem de um olho observador”.

De fato, uma compreensão estreita do conceito de apresentação de si (*Selbstdarstellung*) traria o risco de uma contradição: como justificar esta apresentação, isto é, um fenômeno sensível, no mínimo visual, no caso dos animais que não veem ou cuja capacidade de distinção formal e cromática é quase nula? Se os moluscos são praticamente cegos, a quem ou para quem são destinados os admiráveis desenhos em suas conchas? Se as serpentes veem preto e branco (como muitos animais com visão noturna), para quem são destinados os ricos motivos coloridos que com frequência ornaram suas peles? Para quem serviriam as formas extravagantes e as cores sublimes dos seres dos abismos, já que, em profundidades oceânicas, a escuridão não é total? A questão da destinação ou do endereçamento faz sentido apenas no contexto de uma percepção subjetiva ou intencional. É preciso, ao contrário, afirmar com Portmann que as cores da plumagem dos papagaios, os motivos sobre as conchas, a cor das anêmonas do mar, enfim, todas essas formas aparecem, embora não constituam *nenhum espetáculo*; ou, pelo menos, não chegam totalmente ao espectador. Elas são “para ninguém”, pois o sentido da apresentação de si é se *apresentar* e não se *representar* na percepção de um sujeito. Essa anterioridade do espetáculo sobre o espectador, da expressão sobre a percepção (pelo menos, a percepção subjetiva) está estreitamente ligada à história natural do desenvolvimento das formas vivas, já que Portmann enfatiza precisamente que as aparências autênticas “deveriam existir antes do surgimento do primeiro olho, sendo já exemplos de auto-apresentação” e que, “embora a seleção das formas e dos motivos pelo olho, gerador de imagens, encene um papel fundamental, isso não impede que a fase inicial da criação dos motivos tenha lugar antes de toda possibilidade de seleção visual!” (PORTMANN, 1962: 154).⁹

9. Ver igualmente *La vie des formes*, (Prefácio, 1968: 13):

“mesmo que a seleção de formas e de motivos pelo olho, gerador de imagens, exerça um papel primordial, isso não impede que a fase inicial da criação dos motivos aconteça antes de toda possibilidade de seleção visual!”.

Compreende-se o motivo pelo qual a invenção desse conceito primoroso de “aparência não-endereçada” tornou-se necessário, pois seria preciso garantir toda a amplitude para a ideia de apresentação de si, isto é, pensar a possibilidade de uma *aparência de direito*. Essa possibilidade não tem nada a ver com uma visão do espírito, e coube a Portmann a coragem filosófica de estabelecer alguns marcos para se pensar a existência *real* (e não apenas possível) de tal aparência. É que seria preciso reconhecer nela o corolário de uma imperceptibilidade de fato.

Contemplamos figuras que, para nosso olho, apresentam características estruturais da esfera ótica, mas que, na vida normal, não aparecem precisamente a nenhum olho espectador segundo um papel necessário para a vida. Devemos buscar então um horizonte mais amplo para os fâneros, capaz de integrá-los. Existe uma “aparência verdadeira” *em um campo que é mais vasto do que aquele do jogo mútuo das características morfológicas e dos órgãos sensoriais dos animais superiores*. (PORTMANN, 1962: 154, destaque nosso)

As aparências animais oferecem claramente um *sentiendum*, um para-sentir que não presume em nada a possibilidade empírica da percepção. O que dizer senão que as aparências não-endereçadas dependem de uma *percepção em direito* que não pode se decalcar dos limites sensitivos próprios de cada espécie ou de cada indivíduo?

Tal é a razão, segundo nossa leitura, da inadequação total de todo quadro fenomenológico para conceber a expressão animal. Pois, se a fenomenologia assumiu a tarefa de pensar um puro aparecer, ela visará sempre a questão da intencionalidade. É de se admirar, por exemplo, que Hannah Arendt, no início de *La vie de l'esprit* – ainda que as páginas seguintes sejam consagradas a um comentário de Portmann! –, permaneça nessa concepção espetacular da aparência ou, o que dá no mesmo, a uma concepção subjetivista da percepção:

Nada poderia aparecer – a palavra “aparência” não faria sentido – se não existissem receptores de aparências: criaturas vivas capazes de conhecer, reconhecer e reagir – em imaginação ou desejo, aprovação ou reprovação, culpa ou prazer – não apenas ao que está aí, mas ao que para elas aparece e que é destinado à sua percepção. (ARENDDT, 2000: 17)¹⁰

*

Somente sairemos do sistema espetáculo-espectador se extrairmos a percepção do sujeito para depositá-la *nas próprias aparências*. O que significa nada menos do que propor a existência de uma percepção inorgânica ou, por ora, de uma percepção anterior aos *órgãos* da sensação. Há algo aqui de Plotino, em sua

10. ARENDT, Hannah. *A vida do Espírito*. Trad. Antonio Abranches e César Augusto de Almeida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

11. Ver o célebre tratado 30, “Sobre a contemplação” (*Ennéades*, III, 8), de Plotino.

12. Para dizer como R. Chambon (1974: 33), que produziu um dos melhores comentários sobre Ruyer. (N.T: Trata-se de um neologismo criado por Ruyer, cujo étimo latino é “ad” e “stare”, onde o *ser* não seria um estado, mas um *dever*, gênese, movimento, enfim, um *vir a ser*.)

elaboração da equação natureza = contemplação (“a natureza está na percepção dela mesma”).¹¹ Mas será precisamente na obra genial de um contemporâneo de Portmann que se encontrarão as melhores armas para mostrar a realidade biológica do que poderia parecer uma tese metafísica circulando “em ponto morto”. Esse contemporâneo, que lia Portmann e que o próprio Portmann o lia, chama-se Raymond Ruyer. Toda a filosofia biológica de Ruyer se volta à crítica do modelo teatral que presidiria a gênese das formas. Como se as formas vivas mantivessem sua unidade vital, sua coesão orgânica, sua “adstancia”,¹² do fato de serem percebidas como totalidade por um espectador exterior. Para Ruyer, tratava-se no fundo de superar o famoso princípio de Berkley (“ser é ser percebido”) para se conceber um “espetáculo sem espectador”, um “ver sem olhos” (RUYER, 1966: 15).

Ruyer não cessou de mostrar que a forma orgânica possui, em si mesma, sua unidade formal, “independente dos olhares lançados sobre ela”:

os embriões jovens, os vegetais, os unicelulares não têm olhos e podem não ser vistos por nenhum olho; eles não são por isso menos unidades ativas, bem diferentes da falsa unidade convencional dos cenários de teatro não olhados. (RUYER, 1958: 207)

Essa distinção entre uma unidade enganosa ou ilusória e uma unidade ativa ou viva mostra muito bem que, assim como Portmann, Ruyer não entende a forma como um estado de coisa, um agregado de partes, *partes extra partes*, mas como uma unidade intensiva ou expressiva que mantém, em si, sua própria coerência, sua individuação soberana. Ao contrário, a forma simplesmente extensiva sustenta sua unidade senão por uma espécie de síntese visual exterior, tal como a disposição ilusionista dos elementos de um cenário de teatro, eficaz apenas em função da posição do espectador.

É preciso voltar a um tipo de realismo aqui muito claramente assumido: as coisas existem fora da minha percepção. Ver é receber impressões luminosas sobre a retina, isto é, sobre um tecido vivo. Mas esse tecido, enquanto vivo, já possui uma forma, uma coerência própria, uma unidade orgânica. Tomem-se três objetos a, b, c que se projetam sobre minha retina:

Será necessário que o conjunto abc exista absolutamente na área visual (do meu cérebro) como uma unidade formal que não precisa de um novo *scanning*, de uma nova varredura cerebral, para apreender-se a si mesma. Esse existir-conjunto é dado à sensação visual pelo tecido vivo que se define assim primitivamente. É então um absurdo explicar a existência pela percepção, a forma pela imagem, enquanto que é a percepção e a imagem consciente que são explicáveis pelo modo de existência, como forma absoluta e primária, do organismo. A imagem perceptiva, como “características a serem vistas”, supõe a forma viva e as características orgânicas primárias. É todo o organismo que é capaz de “perceber”, isto é, de tornar consciente de si mesmo qualquer conjunto de estímulos exteriores, pois todo organismo é uma superfície ou um volume absoluto, uma forma existente por si mesma, que precisa apenas se prestar a este conjunto para fazê-lo participar, a seu modo, de uma forma verdadeira. (RUYER, 1958: 208-209)

Os órgãos dos sentidos não possuem o monopólio da percepção. É todo o tecido orgânico que é capaz de perceber e é por isso, escreve Ruyer, “que ele é naturalmente capaz também de dispor a si próprio em espetáculo para ser visto”. “Toda célula ou todo tecido é (logo) capaz de percepção. A forma de um protozoário, assim como a forma de um embrião humano ou de um homem adulto, na medida em que não se tornou inteiramente máquina operando, se contém e se percebe”: *selfenjoyment* (RUYER, 1958: 211-212).

Ruyer toma o exemplo das plumas suntuosas do faisão Argus. Elas ornaram-se com um motivo bem complexo feito de linhas e de ocelos compostos unicamente por paralelas. A bem dizer, esse motivo é um “tema”, no sentido de uma forma em si unitária, que se possui, “que existe absolutamente e domina os fenômenos químicos que o realizam ao longo de cada bábula” (RUYER, 1958: 210-211). Exatamente do mesmo modo, Portmann reivindicava incessantemente que a explicação do processo químico que conduz à coloração de uma pluma não diz nada do sentido desta cor, isto é, de sua aparência singular.¹³ Tanto a cor da pluma quanto seu motivo devem ser tomados, não por um resultado mecânico, mas por uma formação temática: uma forma expressiva. Pois é preciso reconhecer, na formação do motivo, a existência de uma espécie de auto-visão ou de auto-percepção (é preciso saber para onde o motivo vai), sem que essa formação

13. Ver, por exemplo, PORTMANN, *Die Tiergestalt* (1962: 200-201).

esteja obrigada “a recuar, como o pintor de um cenário de teatro, assumindo de vez em quando o lugar do espectador futuro para julgar o efeito” (RUYER, 1958: 210). Existe aqui, como que uma percepção imanente ao motivo: uma percepção primeira, sem olho. Ruyer chama isso de uma “superfície absoluta”.

Ruyer mostra que a formação do desenho sobre a pluma é da mesma natureza, melhor, *constitui* “o mesmo fenômeno” que a percepção exterior do desenho pela fêmea ou não importa qual outro congênere: ambos estão em posição de “superfície absoluta”, ambos são uma mesma e única aparência expressiva. Uma tem lugar sobre a pluma, a outra sobre uma retina ou seu correspondente cortical, mas todas as duas compõem um tema formal que se percebe antes de ser percebido, que “*é, percebido*”, como escreve frequentemente Ruyer (1958: 211):

É a prova de que a pluma, ou qualquer tecido vivo, não se difere essencialmente de uma retina ou de um córtex, prova de que todo organismo em desenvolvimento é um campo de temas formais que se realizam, se desenham em si diretamente, que ele é modulado pelos temas formais, tendo as áreas sensoriais simplesmente a propriedade particular de serem moduladas por estruturas já realizadas no mundo exterior por outros organismos ou outros complexos naturais.

14. Ver, dentre outros, *Eléments de psycho-biologie* (1946: p. 21-51 et passim).

15. Como diz Raymond Ruyer a partir do seu livro *Néo-finalisme* (1952: 95-131).

Isso é o que Ruyer denomina “percepção ou consciência secundária”.¹⁴ Uma tal superfície (de outro modo chamada de “domínio absoluto”)¹⁵ não é uma simples extensão ou um corpo físico reduzido à soma de suas partes; é um centro ativo, que possui sua própria unidade imanente, que se auto-posiciona. “Para se possuir a si mesma, uma forma não tem necessidade de se colocar fora de si própria como uma espécie de imagem e de ser sua própria representação. Deve ser senão ela mesma” (RUYER, 1958: 215). É bem significativo que a filosofia mencione com frequência o “quadro”: pois é preciso o aspecto fenomênico, mas não o espectador, de modo que se deveria dizer de um “quadro de si”, sem nenhum sujeito espectador pontual que produzisse a unidade expressiva.

*

Invocar uma espécie de *selfenjoyment* das aparências animais com Raymond Ruyer poderia todavia nos expor a um incômodo contrassenso, que emprestaria às aparências animais algo como um puro funcionamento interno, e que faria desaparecer pura e simplesmente com toda exterioridade. Além disso, a *ipseidade*, que carrega em si o conceito de auto-apresentação (*Selbstdarstellung*), poderia nos conduzir a tomar o movimento expressivo como expressão do sujeito, sem consideração quanto à destinação dessa expressão. Nos termos de Portmann, as aparências talvez não sejam “destinadas a chegar”, mas elas são claramente “enviadas”. O conceito de aparência não-endereçada não é contudo um conceito último que viria concluir de modo quase místico um pensamento teórico, mas, um elemento eminentemente operatório que permite suscitar novos problemas. O próprio pensamento portmanniano trará em si os novos germes para se ultrapassar a ideia, sem dúvida restrita, de “envio no vazio”. Portmann sabia perfeitamente que um conceito de expressão não poderia se apreender rigorosamente sem fazer com que o *mundo* intervenha, ou certo conceito de mundanidade. Ali onde o senso comum, assim como as ciências da vida querem ver, de um lado, uma relação de prioridade entre o metabolismo e o funcionamento orgânico e, de outro, as aparências, o zoólogo suíço ousava inverter tal precedência, precisamente nos termos de uma exposição ao mundo:

E se (as características da auto-apresentação) fossem o essencial? E se os seres vivos não estivessem aqui afim de que seja praticado o metabolismo, mas, praticam o metabolismo a fim de que a particularidade que se realiza na relação com o mundo e a auto-apresentação tenha, durante certo tempo, uma duração (*Bestand*) no mundo? (PORTMANN, 1996: 157)

Esse mundo não se assemelha em nada a um continente ou um espaço vazio que acolheria as expressões animais. Não é no mundo que elas acontecem; não é um mundo que se exprime nelas, mas precisamente a expressão que torna mundo, que produz mundo. Falar de mundo, nesse caso, seria dar uma extensão para essa expressão, uma dimensionalidade irreduzível a todo meio ou todo espaço vital. Um mundo se constitui precisamente quando as

aparências operam uma mudança de escala, desdobrando-se no que Portmann nomeia um “horizonte mais amplo” ou um “sistema de referência mais amplo”:

Os motivos do camarão transparente *Periclimenes* e os desenhos multiformes dos *opisthobranchs* não são ornamentos que seriam sobrepostos a uma forma funcional. Eles também são tão econômicos em ornamentos como o são as placas de cor e as linhas rigorosas de Piet Mondrian ou os hieróglifos enigmáticos das últimas obras de Paul Klee. São elaborações nas quais um ser plasmático de estrutura microscópica específica *se apresenta segundo sua particularidade em uma ordem de grandeza mais elevada*. Essa ordem de grandeza mais elevada é o domínio em que os organismos elaboram, segundo leis particulares, configurações destinadas a “aparecer”, o domínio no qual tem lugar, em correspondência com esta auto-apresentação ótica, a maravilha da visão em imagens. (PORTMANN, 1996: 157, destaque nosso)

16. “Elementar” no sentido dos quatro elementos: os peixes vivem na água, os pássaros no ar, os mamíferos na terra etc.

Essa “ordem de grandeza mais elevada” designa precisamente esse puro plano expressivo, esta Expressão que não é mais funcional, territorial ou mesmo elementar,¹⁶ mas *cósmica* ou *mundana*. Apenas o mundo, tão somente o cosmos pode dar a escala desse “horizonte mais amplo” que Portmann não cessa de evocar para compreender as formas animais. É por seus ornamentos (cosmética) que os animais se expandem às dimensões do mundo (cósmico). É como devir-mundo que as formas animais darão consistência a um campo do aparecer em si.

*

Assim, quando Portmann (1996: 164) fala de um “campo” ou de um “domínio no qual se abriga (...) a maravilha da visão em imagens”, as aparências constituem-se definitivamente em um plano expressivo autônomo, que se dissocia da relação do sujeito ao objeto, mas que, por sua vez, não tem mais relação com um substrato orgânico. Precisamente, é essa expressividade que permite ir além das demonstrações de Ruyer que, ainda que se dissociassem de toda ideia de órgão da percepção (“percepção segunda”), não restariam menos vinculadas a uma inscrição orgânica da percepção, mesmo que “primária”. Porém, se o

aparecer designa um campo expressivo, um “aparecer em si”,¹⁷ imperceptível em direito, então, a aparência não-endereçada não é somente mais um conceito biológico, mas um princípio transcendental. Ele não se torna inconsistente, perdido nas brumas da idealidade.¹⁸ De fato, o plano que traça só pode ser pensado como campo de luz:

Em um horizonte ampliado, o não-funcional pode igualmente ter lugar; ele pertence ao domínio luminoso: é uma “aparência na luz”. O estudo físico das partículas e dos processos elementares nos lembra que esse domínio luminoso, onde as coisas podem simplesmente “aparecer” no sentido originário do termo, interroga constantemente o físico com novas questões. (PORTMANN, 1996: 162)¹⁹

A expressão “na luz” poderia causar confusão, já que essa última não deveria ser considerada como uma condição de aparências, mas precisamente sua própria consistência: uma aparência na luz. Filosoficamente, coube a Bergson – mais exatamente, um Bergson relido por Deleuze e matizado por Spinoza – ter instaurado um tal *plano de luz em si*.²⁰ Evidentemente, fazemos alusão à espantosa abertura do primeiro capítulo de *Matéria e memória*. Bergson parte da hipótese ou antes da ficção (“suponhamos”) de um mundo inteiramente feito “de imagens em si”. “Imagem” designa aqui o conjunto daquilo que aparece. Cada coisa é imagem. Mas, comenta Deleuze, “como falar de imagens em si, que não existem para ninguém e não se dirigem a ninguém? Como falar de um Aparecer, se nem mesmo há olho? [...] Por enquanto só dispomos de movimentos, chamados imagens, para distingui-los de tudo o que ainda não são. No entanto, esta razão negativa não é suficiente. A razão positiva é que o plano de imanência é inteiramente Luz” (DELEUZE, 1985: 72). Se as imagens, continua Deleuze, “não aparecem para alguém, isto é, para um olho, é porque a luz ainda não se refletiu nem rebateu e ‘propagando-se sempre, jamais (é) revelada’. Em outras palavras, o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas” (DELEUZE, 1985: 89).²¹ Deleuze apreendeu perfeitamente a natureza não transcendente desta luz, em oposição ao platonismo latente próprio a toda história da filosofia, assim como à fenomenologia:

17. Para retomar o excelente conceito de Pierre Montebello a partir de Deleuze: ver seu *Deleuze* (2009: 213-242): “O paradoxo de aparecer em si” (“Le paradoxe de l’apparaître en soi”). O autor orbitava essa noção, mas sem pensá-la tão distintamente em *Nature et subjectivité* (2007).

18. Reivindica-se um sentido explicitamente deleuziano ao conceito de transcendental. Deleuze não cessou de afirmar a realidade desse campo transcendental impessoal.

19. A conferência Eranos, de Portmann, de 1956 foi inteiramente consagrada ao tema da luz. Ver *Aufbruch der Lebensforschung* (1965, trad. it., *Le forme viventi*, 1969, p. 45-73).

20. Tal é, do ponto de vista da história da filosofia, o percurso retomado por P. Montebello, em *Deleuze* (2009: 220-232).

21. Deleuze cita Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Puf-Ed. du Centenaire, 1959, p. 186. Na edição brasileira DELEUZE, Gilles. *Cinema - A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Há aí uma ruptura com toda a tradição filosófica, que situava a luz antes do lado do espírito, e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa. A fenomenologia ainda participava inteiramente desta tradição antiga; simplesmente em vez de fazer da luz uma luz de interior, abria-a para o exterior, um pouco como se a intencionalidade da consciência fosse o raio de uma lâmpada elétrica (“toda consciência é consciência de alguma coisa...”). Para Bergson, é exatamente o contrário. São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: toda consciência é alguma coisa, confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem de luz. Mas trata-se de uma consciência de direito, difusa em toda parte e que não se revela. [...] Não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens ou a luz que é consciência, imanente à matéria. (DELEUZE, 1985: 73-74)

Uma *luz não revelada*. Esta não é mais teológica do que é física: nem luz divina, nem luz natural concebida como elemento. O conceito é devidamente paradoxal, pois é preciso a luz do fenômeno, embora ela não deva *preceder* o fenômeno; pensemos em uma luz que não seja mais uma condição (tanto de visibilidade física como de inteligência metafísica), mas uma Expressão: luz *de* aparência e não luz *na* qual as aparências acontecem.

A invocação de todos os fenômenos de bioluminescência não seria um contra-argumento. Esse fenômeno fascinante, extremamente frequente entre os seres das profundezas – peixes, medusas, polvos... –, pareceria precisamente contestar a percepção de direito que implica toda aparência não-endereçada, e para além de toda luz não revelada, já que ele parece reintroduzir a luz como condição de uma aparência visível. É evidente contudo que a bioluminescência em nada serve ao aparecer das formas vivas. Os seres das profundezas passam a maior parte do seu tempo na escuridão total²² e com mais frequência é apenas pelo estímulo externo que eles se iluminam. Esse estímulo corresponde a funções bem determinadas: a atração da presa, a proteção contra os predadores e, enfim, a iluminação. No entanto, a bioluminescência não serve à aparência como condição de percepção de um indivíduo.²³

22. Trata-se aqui um jogo de palavras que, em outra opção de tradução, poderia se sugerir como: “Os seres das profundezas passam a parte mais luminosa do seu tempo na escuridão total (...)” (N.T.).

23. Ver, por exemplo, Anne-Marie Bautz (2005).

*

Um tal plano expressivo da luz não tem mais nenhum substrato. O risco acima denunciado consistiria em acreditar em um substrato orgânico das aparências expressivas; isso não quer dizer que esse plano expressivo seja mais físico, pois sua luz não concerne a uma condição natural de visibilidade, sem, contudo, ter a ver com uma luz transcendente. De nada adianta querer *explicar* positivamente as aparências por sua inscrição sobre um estrato supostamente mais profundo – como se sua inscrição consciente se explicasse por sua inscrição orgânica e que ela própria se explicasse por dinâmicas físico-químicas – se não se busca *implicá-las* na espessura da estratificação cósmica. O plano expressivo é sempre um corte transversal nessa estratificação e sua diferenciação clássica em camadas psico-química (a matéria), orgânica (o vivente) e psíquica (o simbólico). Esse é o presente inusitado que Portmann nos oferece, com o conceito de aparência não-endereçada, um presente que é também uma exigência propriamente filosófica: a possibilidade de renaturalizar os fenômenos expressivos, de dar à natureza sua potência expressiva, com a condição, que fique claro, de que essa “natureza” não seja mais entendida no sentido moderno, pós-kantiano, de uma redutibilidade ao orgânico e ao físico-químico, sem, com isso, cair novamente nos tormentos de uma filosofia natural, ignorando toda ciência positiva ou, pior, na ilusão de uma transcendência que viria habitá-la.²⁴

Tradução de André Brasil e Eduardo Jorge de Oliveira

24. Em um livro recente, *La manifestation de soi. Eléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme* (2010), Jacques Dewitte se serve do pensamento de Portmann (do qual ele é um dos raros especialistas, praticamente apenas ele) para lançar algumas hipóteses a favor de uma estética geral, precisamente uma teoria da cultura (através, de modo mais detalhado, das questões da guerra, do ornamento, da obra arquitetural – tomando partido, de passagem, do dossiê das obras concebidas “*ad majorem Dei gloriam*”...). Mas, nos parece que o ponto de vista *econômico* e *pragmático* que dá forma ao questionamento, sob a alternativa custo/ gratuidade, utilidade/ inutilidade não permite colocar bem o problema, porque ele perde a dimensão propriamente metafísica – mas uma metafísica a ser compreendida como filosofia natural (meta-física, precisamente). As coisas se complicam inicialmente ainda quando ele enfatiza verdadeiramente que o ponto de vista econômico depende em si de um horizonte fenomenológico (de fato reivindicado pelo autor, mas sem continuidade), e que encontre todo o seu sentido na ideia de gratuidade originária, de um dom ontologicamente primeiro, no espírito bem fenomenológico de um *Es gibt*. O problema é que *é exatamente isso* que deve ser explicado, e que não há nenhum valor explicativo em si.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. *La peinture (De pictura)*, II, 40. Trad. T. Golsenne et B. Prévost, revista por Y. Hersant. Paris: Le Seuil, 2004 [Da pintura. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999].
- ARENDT, H. *La vie de l'esprit*. Trad. L. Lotringer. Paris: Puf, 2005 [A vida do Espírito. Trad. Antonio Abranches e César Augusto de Almeida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000].
- BAUTZ, A.-M. La bioluminescence chez les animaux. *Bulletin de l'Académie Lorraine des Sciences*, 44 (1-4), 2005.
- CHAMBON, R. *Le monde comme perception et réalité*. Paris: Vrin, 1974.
- DELEUZE, G. *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983 [Cinema I - A imagem-movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985].
- DEWITTE, J. *La manifestation de soi*. Eléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme. Paris: La Découverte, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'image ouverte*. Motifs de l'incarnation. Paris: Gallimard, 2007.
- _____. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.
- MONTEBELLO, P. *Deleuze*. Paris: Vrin, 2009.
- _____. *Nature et subjectivité*. Grenoble: Jérôme Millon, 2007.
- PORTMANN, A. *La vie des formes*. Paris: Bordas, 1968.
- _____. *Aufbruch der Lebensforschung*. Franckfort: Suhrkamp Verlag, 1965 [Le forme viventi. Trad. B. Porena. Milan: Adelphi, 1969].
- _____. *Neue Wege der Biologie*. Munich: Piper, 1961 [New Paths in Biology. Trad. A. J. Pomerans. New York: Harper and Row, 1964].
- _____. *Die Tiergestalt*. 2 ed. Basel: F. Reinhardt, 1960 [La forme animale. Trad. G. Remy. Paris: Payot, 1962].
- _____. *Selbstdarstellung als Motiv der lebendigen Formbildung*. In: *Geist und Werk. Aus der Werkstatt unserer Autoren*. Zum 75. Geburtstag von Dr. Daniel Brody, Rhein Verlag, Zurich,

1958 [L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes. Trad. J. Dewitte. *Etudes phénoménologiques*, n. 23-24, 1996].

RUYER, R. *Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme*. Paris: Albin Michel, 1966.

_____. *La genèse des formes vivante*. Paris: Flammarion, 1958.

_____. *Néo-finalisme*. Paris: Puf, 1952.

_____. *Éléments de psycho-biologie*. Paris: Puf, 1946.

SCHAEFFER, J.-M. *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*. Rimouski (Québec): Tangence Ed., 2009.

VEYNE, P. Buts de l'art, propagande et faste monarchique. In: *L'Empire gréco-romain*. Paris: Le Seuil, 2005. p. 379-418.

_____. Propagande, expression, roi, image idole oracle. In: *La société Romaine*. Paris: Le Seuil, 1991.

F o r a - d

e - c a m p o



Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em *Jauja*

ANGELA PRYTHON

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutora pela Universidade de Nottingham, Reino Unido.

Resumo: A fabulação cartográfica e topológica está na base do discurso fundante da América. *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, é um herdeiro dessa tradição, é um produto dessas narrativas e forma parte da promessa das “terras do nunca” da história. Ao comparar *Jauja* com a obra anterior de Alonso, vamos observar como as texturas do filme compõem espectros de uma topologia colonial, inspirada por outras tradições pictóricas, pela literatura de viagens e, principalmente pelo *western*. *Jauja* é simultaneamente uma ruptura com os seus quatro filmes precedentes e uma continuidade de sua elaboração sobre a solidão e a deriva melancólica em paisagens vastas.

Palavras-chave: Paisagem. Deriva. Imaginação geográfica.

Abstract: The cartographic and topological fable is a founding element of the idea of America. *Jauja* (2014), by Lisandro Alonso, is an heir to this tradition, a product of these narratives and forms part of the promise of the neverlands of history. By comparing *Jauja* to the previous works by Alonso, we will observe how the textures of the film compose spectres of a colonial topology, inspired by other pictorial traditions (painting, cartography), by travel literature and, mainly, by the Western genre. *Jauja* proves to be both a radical departure from his other four previous feature films and a sort of continuity of his elaboration on solitude and melancholy drift in vast landscapes.

Keywords: Landscape. Drift. Geographical imagination.

Résumé: L'affabulation cartographique et topologique est à la base du discours fondateur de l'Amérique. *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, est un héritier de cette tradition. C'est un produit de ces narratives et fait partie de la promesse des “terres du jamais” de l'histoire. En comparant *Jauja* avec l'œuvre antérieure d'Alonso, on observera que les textures du film composent le spectre d'une topologie inspirée par d'autres traditions picturales, par la littérature de voyages et, principalement par le western. *Jauja* représente simultanément une rupture avec ses quatre films précédents et une sorte de continuité de son élaboration sur la solitude et la dérive mélancolique dans de vastes paysages.

Mots-clés: Paysage. Dérive. Imagination géographique.

*Tú, sin embargo, has errado de ciudad en ciudad, bajo la
sola fe de tu sueño.*

Jorge Luis Borges

*Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui
convienne à mon immense tristesse...*

Blaise Cendrars

Jauja é o nome de uma província e sua capital no centro do Peru, numa região de minas e vales abundantes, lugar que na época dos incas se chamava Hatun Xauxa. Jauja também aludia a uma terra imaginária, o país de Jauja, que correspondia e evocava o país de Cocanha dos relatos medievais europeus nos países de língua espanhola. Aquele lugar mítico de abundância onde não é preciso trabalhar para sobreviver. Aparece também na tradição popular flamenga e foi representado por Pieter Brueghel no quadro *Luilekkerland* (1567) (fig.1), que apresenta três personagens de classes sociais distintas vencidos pela obesidade, pela embriaguez, pelo ócio e pela gula que reinam nesse país de constante saciedade, nesse universo de fartura e indolência.



Figura 1: Luilekkerland de Brueghel (1567)

Essas imagens de lugares míticos permeiam a história mundial, sobretudo se pensarmos na constituição dos espaços coloniais, da expansão da Europa. Assim, a fabulação cartográfica e topológica constitui um elemento fundante do discurso sobre a

América, e mais especialmente sobre a América Latina, através dos seus navegantes e cronistas. Jardins, ilhas, montanhas mágicas, eldorados de promessas e reservas de imaginação.

Nessa moldura, a Patagônia é um lugar propício para a disseminação de informes contraditórios e de sonhos, um destino ideal para viajantes inquietos, para exploradores e expedições científicas (mas que também engendram mitologias e assombros), enfim, para praticantes das “imaginações geográficas”. A Patagônia como evocação do fim do mundo, produto do “mal estar metafísico” provocado pela descoberta do Novo Mundo pelos europeus (GREGORY, 1994: 30). Território que remonta às nossas curiosidades infantis, como o pedaço de “brontossauro” do tio de Bruce Chatwin (1988) – que o levou a empreender sua viagem pela região em 1976 e se tornar escritor com *Na Patagônia*. Viagem que o levou a afirmar: “A realidade sempre foi mais fantástica que o fantástico” (1996: 9. Trad. nossa).¹ A Patagônia igualmente como uma fonte meio obscura ou inusitada de fascínio por ser muito remota ou pouco espetacular:

1. “the real was always more fantastic than the fantastical” (CHATWIN, 1996: 9).

O deserto da Patagônia não é feito de areia ou pedregulhos, mas de moitas rasteiras com folhas cinzas, que exalam um cheiro amargo quando esmagadas. Ao contrário dos desertos da Arábia, não acarretou nenhum excesso dramático do espírito. (CHATWIN, 1988: 24)

Ou a Patagônia como conjuro do embate constante entre realidade e capricho:

Era uma espécie de jogo que consistia em contrastar o que ia lendo com o que eu pensava sobre o Sul. Em muitos pontos coincidíamos: na Patagônia como terra intimidatória, isolada, povoada por monstros e, contudo, irresistível. (CRISTOFF, 2005: 10. Trad. nossa)²

2. “Era una especie de juego que consistía en contrastar lo que iba leyendo con lo que yo pensaba acerca del Sur. En muchos puntos coincidíamos: en la Patagonia como tierra intimidatoria, aislada, poblada por monstruos y, sin embargo, irresistible” (CRISTOFF, 2005: 10).

Jauja (2014), do diretor argentino Lisandro Alonso, é também um produto dessas narrativas patagônicas (mesmo que indireta e veladamente) e parte da promessa de abundância e felicidade do país de Cocanha ou de qualquer uma dessas terras do nunca (Utopia, Atlântida, Ofir ou Césares, entre muitas outras),

como é possível depreender desde o *title card* que abre o filme. O mesmo *title card*, contudo, já revela os perigos da tal promessa: “a única coisa que se sabe com certeza é que todos aqueles que tentaram encontrar esse paraíso terrestre se perderam no caminho”. O filme, mais do que elaborar sobre as características desse lugar imaginário ou sobre as ambições de plenitude que levaram os personagens a procurá-lo, apresenta o percurso por Jauja como um labirinto de sonhos que se bifurcam.

Espíritos no mundo material

Alonso dirigiu quatro longas metragens antes de *Jauja* e é possível estabelecer vários paralelos e muitas distinções entre esses filmes e este último, feito após um intervalo de sete anos. *La libertad*, seu primeiro longa, lançado em 2001, pode ser considerado uma espécie de marco inicial (e radical) do que se convencionou chamar de “minimalismo expressivo” no cinema argentino do século XXI (AGUILAR, 2006; PRYSTHON, 2012). O filme tem pouco mais de uma hora e nele Alonso filma Misael Saavedra, um lenhador da província de La Pampa no seu cotidiano: Misael come algo parecido a um tatu, corta lenha, defeca, lava as mãos, caminha pelo bosque, leva a madeira para vender, vai numa venda, várias dessas atividades se repetem ao longo do filme, para voltar a comer algo parecido com um tatu no seu final. Quase não há diálogos e os que estão ali servem para pontuar o mínimo contato que Misael tem com outros seres humanos (alguém no telefone, os donos da venda, os compradores da madeira). O que mais surpreendeu e admirou os críticos e estudiosos foi justamente a ausência de uma intencionalidade etnográfica ou de um engajamento documental que justificasse a também ausência de um *plot*. Aguilar chamou essa estrutura lacunar de “poética da indeterminação” (2006: 68), emblematicamente sintetizada pelo título do filme, que provoca e desestabiliza a simplicidade absoluta do que é visto.

A indeterminação de *La libertad* anula quaisquer paralelos com os documentários mais tradicionais, nos quais é quase imperativo apagar as ambiguidades, delinear as datas e demarcar os territórios. Apenas nesse último quesito o filme de estreia de Alonso tem alguma consistência. Está razoavelmente claro que se trata de La Pampa, e está evidente também que o diretor, além de

seguir de modo visceral o seu personagem, está empenhado em apresentar a paisagem como um enquadramento que organiza e modela suas formas de compreender, processar e sentir o espaço – ainda que não seja no sentido cartográfico. Pois, se as paisagens fílmicas, mesmo naqueles filmes mais marcados por um projeto narrativo, terminam por vezes a ocupar uma centralidade inesperada, em *La libertad*, como aponta Kracauer com relação às “pequenas unidades” de existência material contingente (rostos, espaços, detalhes) capturadas pela imagem fílmica, tais unidades – em particular as sendas nas quais se embrenha Misael – “abrem uma dimensão muito mais ampla do que aquela dos enredos que elas sustentam” (KRACAUER, 1997: 303).

Alonso instituiu em *La libertad* um estilo de mostrar através de pequenos movimentos e ações de um personagem solitário suas maneiras de estar no mundo, de interagir com a paisagem, sem objetificar, sem folclorizar nem o sujeito, nem os espaços. Em *Los muertos* (2004) deu continuidade a esse estilo, acompanhando as andanças de Argentino Vargas. Assim como aconteceu com Misael no primeiro filme, os gestos e atos mais prosaicos do personagem e o seu entorno são acompanhados através de longos planos sequência. Contudo, nesse filme há um argumento ficcional que propõe o personagem (que tem o mesmo nome do ator – que não é profissional, mas não está atuando como ele mesmo – é importante frisar): Alonso afirmou ter se inspirado em Dostoiévski e Horacio Quiroga (BETTENDORF, 2007: 128) para elaborar o roteiro que mostra Argentino saindo da prisão e atravessando as florestas úmidas de Corrientes para reencontrar-se com a sua filha. Esse argumento ficcional, entretanto, não significa que vamos nos deparar com explicações ou ações predeterminadas. O cinema de Alonso não é o da narrativa, mas aquele de uma realidade material muito concreta.

No caso de *Los muertos*, assim como em *La libertad*, mas talvez de maneira mais intensa, o acesso a essa realidade material se dá na conjunção entre o corpo de Argentino e os espaços nos quais ele se desloca. Pois se com Misael a repetição dos seus gestos, do seu trabalho, formava a base da sua estrutura, com Argentino o cerne está nos seus deslocamentos. *Los muertos* é quase um *road movie* (ou um filme de viagem, pois nem sempre são estradas, mas também rios, sendas fechadas). Dizendo

melhor, nos filmes de Alonso há uma enorme economia, nada de superfluidades, nada de excessos, assim esse é um relato bruto de viagem, seco, com poucos cortes, sem música nem sons extradiegéticos.

É portanto a paisagem e o movimento da figura de Argentino nela que vão configurando a realidade material de *Los muertos*. Desde os primórdios do cinema que muitos cineastas buscam deliberadamente adensar o papel da paisagem no filme para além de sua função decorativa ou contextual. Para estes, a paisagem cinematográfica se revelaria como uma instância de crítica do espaço (KEILLER, 2013: 147), ou, mais ainda, como um método de filmar, como um elemento primordial de encenação. Pode-se pensar também nessa identificação com a paisagem como uma sorte de afeto pelos lugares enquadrados pelo filme. Ou seja, a paisagem definida também como elemento de uma geografia emotiva. Ao relacionar o paisagismo do século XVII e seu apreço pelo movimento, pelos passeios e pela imaginação, Giuliana Bruno se refere a uma “visão tátil”:

O movimento que criou a (e)moção fílmica foi em realidade uma “detecção” do espaço. O pitoresco contribuiu com uma visão tátil para este cenário e para o imaginário cartográfico (...). O que foi concretizado pelo pitoresco não foi uma estética da distância, ao contrário, fomos ensinados a sentir através da visão. (BRUNO, 2007: 202. Trad. nossa)³

Mas enquanto a visão tátil referida por Bruno se constitui nesse momento numa relação com o pitoresco (e que encontra no cinema clássico sua expressão fílmica mais monumental e no cinema moderno sua encarnação mais crítica, mais subversiva), em Alonso esta parece estar desprovida de emoção no seu sentido mais comum, ou pelo menos é apresentada de modo desafetado e pouco afeita à monumentalização ou ao exotismo. Não é a paisagem derivada de uma missão artística e científica nas colônias, daquelas que buscam registrar um território inédito e mostrá-lo ao mundo, nem o das *vedute* italianas das viagens de Goethe, tampouco a paisagem em crise como colocada por alguns nomes importantes do cinema moderno como Tarkovsky, Antonioni ou Wenders.

3. “The movement that created filmic (e)motion was an actual ‘sensing’ of space. The picturesque contributed a tactile vision to this scenery and to cartographic imagery (...). What was fleshed out in the picturesque was not an aesthetics of distance; one was rather taught to feel through sight” (BRUNO, 2007: 202)..

Talvez esses primeiros filmes de Alonso tenham uma vaga afinidade com as tensões entre figura humana e ambiente colocadas por Werner Herzog, sobretudo nos filmes de ficção que realizou na América do Sul (*Aguirre* [1972], *Fitzcarraldo* [1982] e *Cobra Verde* [1987]), nos quais menos se racionaliza sobre a paisagem do que se é afetado por ela. Só que, à diferença de Herzog, a transformação pela paisagem não se dá de modo dramático. Ela apenas se dá.

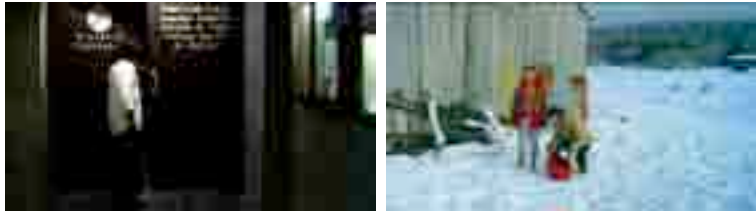


Figuras 2 e 3: *La Libertad* e *Los muertos*

A desafetação deliberada (que foi paradoxalmente se constituindo na obra de Alonso como uma afetação) alcançou seu ápice no terceiro longa-metragem de sua carreira, *Fantasma* (2006). Nele, o diretor coloca Misael e Argentino, os dois protagonistas dos filmes anteriores, no Complexo Teatral San Martín, no centro de Buenos Aires. *Fantasma* retira os dois da paisagem, dos seus territórios habituais, do exterior, para inseri-los numa espécie de labirinto de salas escuras, escadarias, banheiros, elevadores e corredores (fig. 4). Quase não há planos externos, a não ser por uma cena no terraço de trás do Complexo e a Avenida Corrientes, que aparece através do vidro da entrada principal, com seus pedestres, automóveis e ônibus. Além de Misael e Argentino, e dos vultos do lado de fora do San Martín e outros que aparecem rapidamente entrando no Complexo, há apenas três outras pessoas creditadas como atores, aparentemente atuando como empregados do cinema.

Ainda que sem as paisagens do mundo natural e sem mostrar interações de qualidade tão bruta quanto os dois filmes anteriores, *Fantasma* expõe o mesmo fascínio pela solidão e pela singularidade do encontro entre o corpo humano e o espaço. Encontro este que funciona como uma coreografia de espíritos na concretude desse edifício no centro da cidade. Nesse filme, é a arquitetura moderna e os espaços vazios do San Martín que vão servindo a composições rigorosas e simples, mas plenas de mistério: vidro, concreto, metal e tinta equivalentes aos troncos de madeira, à terra, à lama, à floresta

e ao rio de *La libertad* e de *Los muertos*. Talvez ao contrário do que se poderia esperar, a materialidade dessas imagens e das inúmeras camadas presentes no trabalho sonoro reforça o caráter etéreo e transcendente de *Fantasma*, à maneira dos *pillow shots* de Ozu ou do despojamento de Pedro Costa.



Figuras 4 e 5: *Fantasma* e *Liverpool*

Alonso dá seguimento aos seus andarilhos taciturnos com Farrel, protagonista de *Liverpool* (2008), que o leva de volta às paisagens, desta vez aos confins gelados da Terra do Fogo. Farrel é marinheiro num navio cargueiro e desembarca em Ushuaia para visitar sua mãe. Se por um lado *Liverpool* constitui um retorno ao imaginário solitário e errante, ao confronto entre corpo e ambiente, por outro aponta para uma maior interação entre o protagonista e os outros personagens e, conseqüentemente, um adensamento narrativo – ainda que possa parecer uma hipérbole falar em narrativa ou *plot* nesse filme. Um indício de que *Liverpool* prenuncia a transição que leva a *Jauja* está numa das sequências finais, na qual finalmente é revelada ao espectador a conexão com o título do filme: em cenas anteriores Farrel havia dado a Analia (a jovem que é presumivelmente sua filha, a quem passara anos sem ver) um pequeno objeto (fig. 5), mais ao final do filme vê-se que esse objeto é um chaveiro com o nome Liverpool moldado em metal, um souvenir de viagem. O chaveiro é uma espécie de conector entre a dimensão sólida da existência de Farrel (sua condição de marinheiro, sua vida de viagens, os lugares por onde foi) e um sinal (ainda que ralo) de algum afeto (um rastro de sensibilidade, um indulto pela ausência de tanto tempo, uma frágil marca de humanidade) num personagem apático e geralmente desagradável.

O artifício, a encenação e a vida secreta dos objetos

Essa “revelação” (um tipo de estratégia absolutamente ausente nos outros filmes de Alonso) parece-nos agregar uma resposta à encruzilhada na qual o seu cinema (e de outros

diretores do novo cinema argentino, mais notadamente Lucrecia Martel) se encontrava: diante de um suposto esgotamento do minimalismo expressivo trata-se agora de encontrar no detalhe mínimo, no pormenor, algo que invoque e reverbere os mundos interiores na imensidão da paisagem, na concretude do espaço, na abertura dos exteriores. Então, *Liverpool* é simultaneamente uma repetição e um corte. Repete a estrutura da deriva solitária em lugares inóspitos, na mesma medida em que abre caminho para um modelo mais usual de relato (evidentemente isso não significa que se assemelhe aos padrões do cinema *mainstream*, nem mesmo que tenha um ritmo mais “ágil” que as outras obras de Alonso), sugere algumas conexões mais indiretas e associações menos naturais e imediatas que os outros três filmes e povoa mais densamente seus espaços (o que não é muito, considerando-se a vastidão e as condições do cenário escolhido). Por tudo isso é possível ver *Liverpool* como uma obra de transição. Como já foi dito antes, *Jauja* também está composto de continuidades e diferenças em relação à sua obra anterior, podendo indicar uma condição igualmente intermediária, tanto com relação à obra e ao estilo já consolidado do diretor, como com respeito à moldura mais ampla do novo realismo do cinema argentino.

4. “Narra, sí, la historia del coronel Dinesen, quien pierde a su hija Ingeborg mientras pelea contra ‘los cabezas de coco’ en una guerra muy similar a la Conquista del Desierto. A pesar de que en ningún momento se habla del Desierto como la Patagonia, el hecho de que estén cavando trincheras permite pensar algún vínculo posible con la campaña de Roca de 1882, pero la pregunta persiste, ¿es el desierto en la Argentina? Esa primera parte, filmada increíblemente en Lobería, es lo más divergente en cuanto a la filmografía de Alonso: mucho diálogo, parlamentos más cercanos al teatro, una puesta en escena basada en el uso del plano y contraplano desfasado” (KRAPP, 2014b).

Jauja concerne principalmente à jornada feita pelo capitão dinamarquês Gunnar Dinensen (Viggo Mortensen) por lugares indeterminados, mas que sugerem a Patagônia argentina. Ele está em busca de Ingeborg, sua filha, que fugiu com Corto, um jovem soldado raso do exército argentino.

Narra a história do coronel Dinesen, que perde a filha Ingeborg enquanto luta contra os “cabeças de coco” uma guerra muito similar à Conquista do Deserto. Apesar de que em nenhum momento se fale no deserto como a Patagônia, o fato de que estejam cavando trincheiras nos permite pensar em algum vínculo possível com a campanha de Roca de 1882, embora a pergunta persista: esse deserto é na Argentina? Essa primeira parte, filmada incrivelmente em Lobería, é o que há de mais divergente em relação à filmografia de Alonso: muito diálogo, falas mais próximas ao teatro, uma encenação baseada no uso do plano e do contraplano defasado. (KRAPP, 2014b. Trad. nossa)⁴



Figuras 6, 7 e 8: *Jauja*

Em contraste com os filmes precedentes, *Jauja* apresenta de saída algumas alterações fundamentais na sua natureza extrafílmica, como o fato de ser em parte um filme de época, o que demanda um maior rigor na direção de arte e no figurino (figs. 6 e 7), por exemplo. Há também a inescapável presença de uma estrela hollywoodiana como Mortensen (figs. 7 e 8), além de vários outros atores profissionais, fazendo de *Jauja* seu filme mais “povoado”. Mortensen também participou como compositor, com a música que toca nos créditos finais. A colaboração do escritor argentino Fabián Casas como roteirista também demonstra esse desvio da narrativa mais nua e básica rumo a um enredo mais elaborado, mais literário. A fotografia foi realizada por Timo Salminen, câmera dos filmes de Aki Kaurismäki. Tudo isto contribui para dar uma natureza mais “profissional” ao filme, em comparação com as suas outras obras.

A enumeração desses elementos extradieгéticos, entretanto, não é apenas um desfile de *trivia*. Ela revela uma asseveração com relação ao cinema como artifício, que foi acentuada pela escolha do formato de tela clássico 4:3 – com bordas arredondadas – e cores muito intensas. Se antes Alonso compunha seus filmes pelo despojamento de maneirismos, demonstrando, como já foi dito acima, o paradoxo da afetação do desafeto, com *Jauja* esforça-se por ir à direção contrária, sem – o que é intrigante – fugir totalmente ao seu estilo. Quintín percebe que:

Jauja confere um novo significado à obra anterior de Alonso, provando que sua poética não está necessariamente vinculada ao uso de não-atores, performances não-verbais e minimalismo. (...) Sugere também um esforço combinado no qual valores literários, performances profissionais e imagens de alta qualidade se fundem e modificam a abordagem de Alonso. (QUINTÍN, 2014. Trad. nossa)⁵

5. “*Jauja* gives new meaning to Alonso’s past work, proving that his poetics isn’t necessarily tied to the use of non-actors, non-verbal performances, and minimalism. (...) it also suggests a combined effort in which literary values, professional performances, and high-quality visuals fuse with and modify Alonso’s approach” (QUINTÍN, 2014).

Ou seja, a primeira impressão ao depararmos com a profusão de elementos novos que *Jauja* traz ao universo alonsiano é a de uma inconsistência estilística ou de uma ruptura radical. O que o crítico sublinha, entretanto, é a capacidade que *Jauja* tem de iluminar a obra prévia de Alonso desdobrando sentidos e revertendo certas expectativas. Talvez uma das chaves mais interessantes para se reavaliar os filmes de Alonso a partir da mirada estabelecida por *Jauja* esteja no conceito de *mise en scène* e em como ele é retorcido com *Jauja* em comparação com os demais. Até *Liverpool*, Alonso parece anular a encenação, confiando no e confirmando o paradigma baziniano de privilegiar o exercício de uma mirada, a escolha de um olhar. Ao aludir às noções barthesianas de “sentido obtuso” e *punctum*, Jacques Aumont percebe que uma anulação da encenação não é tão viável e que mesmo no compromisso do cinema da aparência pela aparência ou do real imediato já está implícito o paradoxo da *mise en présence/mise en scène*:

Vemos aquilo que, desde os textos célebres e inesquecíveis de Barthes, insistiu na capacidade do cinema em produzir, simultaneamente, ponto de vista e revelação, enquadramento (inclusive em termos de noções) e contemplação pura, sentido e recusa do sentido. Desde sempre, ou seja, desde o tempo mítico da sua invenção (cuja profecia foi realizada pelos Lumière), o cinema é um avatar do olhar móvel e indefinidamente variável; a encenação – teatro ou não, pintura ou não – foi o domínio privilegiado da efectivação desse olhar. (...) Fazer um filme não é passear um olhar discriminador pelas aparências; é construir uma rede em cujas malhas possa aparecer algo do real. (AUMONT, 2008: 121)

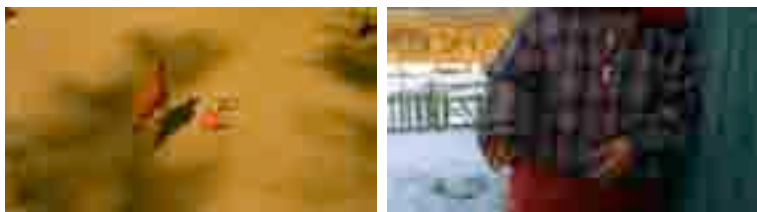
Jauja, pois, só faz realçar através do cálculo evidente o que nas outras películas já estava presente nas franjas, oculto sob a enfática desafetação. O posicionamento e o movimento dos personagens organizados tal qual uma coreografia de gestos mínimos. Pittaluga, o soldado que se masturba furiosamente numa piscina natural entre as pedras (fig. 9). Dinensen mirando o horizonte com sua luneta (fig. 10). O elenco masculino disposto quase como uma pintura francesa do século XIX (fig. 11) ao ouvir o relato de Corto sobre o implacável Zuluaga – personagem que nunca aparece, descrito

como um desertor assassino e bizarro, um cavaleiro travestido no deserto e que assombra o imaginário de Dinensen e dos demais personagens. Todas essas cenas podem ser comparadas com, por exemplo, o balé repetitivo de Misael cortando e transportando a lenha em *La Libertad*, ou a cena da prostituta praticando *fellatio* em Argentino em *Los muertos*, a lenta caminhada de Farrel pela neve em *Liverpool* e, principalmente, os estudados enquadramentos dos “espectros” no Teatro San Martín em *Fantasma*. A artificialidade explícita de *Jauja* encontra no despojamento e na desdramatização (pensados como estilemas igualmente deliberados) dos outros filmes uma inesperada correspondência.



Figuras 9, 10 e 11: *Jauja*

Entretanto, as diferenças entre este último filme e os demais são mais acentuadas que as similaridades e parecidos que *Jauja* não cabe muito confortavelmente no rótulo de minimalismo expressivo do cinema argentino das duas décadas precedentes. Sobretudo pela recorrência de detalhes e a maneira como eles aparecem. A galinha e os pequenos brinquedos ao final de *Los muertos* (fig. 12) – evocativos quiçá de *Stroszek* (1976) de Herzog – e o chaveiro em *Liverpool* (fig. 13) de algum modo prenunciavam esse recurso. Em *Jauja*, os objetos alçam uma maior centralidade, eles são um sinal inequívoco da artificialidade narrativa e pontuam com ênfase o caráter fabular do filme.



Figuras 12 e 13: *Los muertos* e *Liverpool*

Esses detalhes nos recordam o final de *The Old Patagonian Express*, onde Theroux (1979) alude ao paradoxo patagônico, a vastidão da paisagem *versus* a delicadeza dos pequenos brotos de artemísia:

Não havia vozes aqui. Havia isto, o que eu vi; e apesar de que além disso estivessem as montanhas e as geleiras e os albatrozes e os índios, não havia nada aqui para falar sobre, nada que pudesse me atrasar. Apenas o paradoxo patagônico: o vasto espaço, os minúsculos brotos dessa prima da artemísia. (THEROUX, 1979: 404. Trad. nossa)⁶

6. "There were no voices here. There was this, what I saw; and though beyond it were mountains and glaciers and albatrosses and Indians, there was nothing here to speak of, nothing to delay me further. Only the Patagonian paradox: the vast space, the very tiny blossoms of the sagebrush's cousin" (THEROUX, 1979: 404).



Figuras 14, 15 e 16: *Jauja*

Detalhes que, algo reminiscentes do cinema de Raoul Ruiz, são também marcadores e conectores das três fases distintas do filme. A primeira compreende as sequências na praia (fig. 14) e no acampamento, a fuga de Ingeborg e o início da jornada de Dinensen até a cena da morte de Corto, sendo estruturada como um *western* mais reflexivo. A segunda começa com uma mudança de tom: o *western* dá lugar a uma viagem alegórica, que culmina com o encontro de Dinensen com uma mulher que supostamente seria a versão envelhecida de Ingeborg. Na caverna onde vive a mulher estão resquícios, rastros materiais desse tempo anterior (fig. 15). A parte final mostra um castelo na Dinamarca contemporânea no qual a mesma Ingeborg da primeira parte desperta, toma café da manhã e sai para passear com um cachorro (talvez aquele que ela tanto pediu ao pai no século XIX) nos jardins da propriedade (fig. 16), onde se depara com o mesmo soldadinho de brinquedo que estava largado na praia do início do filme.

Topologia da inquietude, sonhos heterotópicos

São nomes que durante os séculos coloniais insistem em retornar e se dissipam uma e outra vez nas peculiares interseções de rotas geográficas e projeções imaginárias que

marcam a exploração do território americano. Nomes que trafegam entre a possibilidade e a preterição, e transformam a promessa e o acaso em singulares instrumentos de conquista. (CORDIVIOLA, 2014: 301)

Na abertura deste texto, falávamos das promessas embutida no próprio nome Jauja, nos mitos que envolvem a ideia de terras prometidas, de lugares imaginários e utopias diversas e no imaginário patagônico, que envolve desde os escritores e viajantes já mencionados (Chatwin, Theroux), como outros mais célebres (Darwin, W. H. Hudson). *Jauja* foi parcialmente filmado na Patagônia real, especialmente nas cenas no deserto. Também a Dinamarca do epílogo é indeterminada, o lugar parece saído de um conto de fadas ou livro infantil. Os lugares no filme são plenos de mistério e indeterminação. Então, diferentemente da utopia, a Jauja do filme é um “outro espaço”, uma heterotopia, um lugar que refere e reflete outros lugares, que “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009: 418).

Ainda que só haja uma referência direta em um brevíssimo plano (fig. 17) e a Argentina não seja mencionada em nenhum momento, a Patagônia referida e refletida em *Jauja* é composta de diversas fontes históricas, literárias, imagéticas e, evidentemente, cinematográficas. Os uniformes, o acampamento e os homens que cavam trincheiras (fig. 18) e as menções ao alucinado Zuluaga e aos “cabeças de coco” remetem, claro, à época da campanha genocida do general Roca, na Conquista do Deserto (figs. 20 e 21), como já apontou Krapp. Também os indígenas apresentados no filme parecem ter sido inspirados pela iconografia desse mesmo período (figs. 19 e 22).

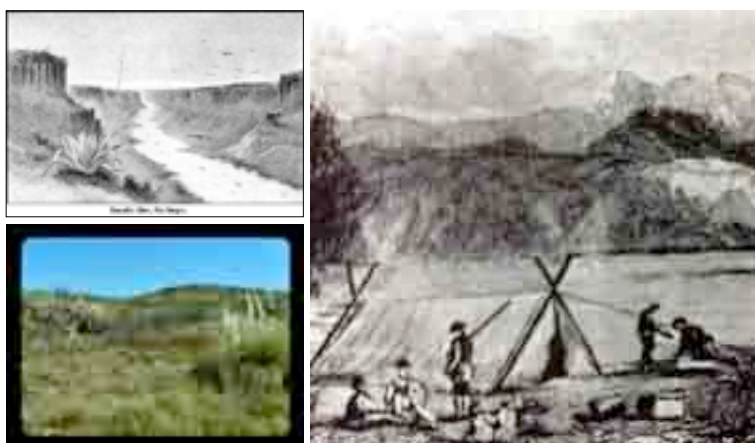


Figuras 17, 18 e 19: *Jauja*



Figuras 20, 21 e 22: Fotografias da Conquista do Deserto (Archivo General de la Nación Argentina)

As ilustrações d'A *viagem do Beagle* de Darwin (feitas por Robert Taylor Pritchett) (VAN WYHE, 2002) também parecem de alguma maneira evocadas nas paisagens de *Jauja*, sobretudo pela natureza de *tableaux* de muitas das cenas do filme, especialmente na sua primeira parte. Convém observar a apropriação dessa iconografia, contudo, mais como uma inspiração literária, como uma base para criar o artifício do que propriamente como uma referência histórica. Até porque não estamos diante de um “filme de época” no seu sentido mais convencional.



Figuras 23 e 24: A viagem do Beagle
 Figura 25: *Jauja*

A heterotopia de *Jauja* está marcada por uma malha de citações e fontes variadas, que incluem desde a leve homenagem à escritora Isaak Dinensen (Karen Blixen) até guloseimas, referências de canções pop argentinas e os nomes de amigos de infância do roteirista Fabián Casas (os personagens Milkibar, Pittaluga, Zuluaga) (KRAPP, 2014b). Neste outro lugar criado pelo conjunto podem-se também ver refletidas outras imagens patagônicas do cinema argentino: os filmes de Carlos Sorín (especialmente *La Película del Rey* [1986] e *Eversmile, New Jersey* [1989], por suas opções pela excentricidade e inquietude das jornadas dos seus protagonistas); *El Viaje* (1992) de Fernando Solanas, também um *road movie* pouco ortodoxo; e *La Patagonia rebelde* (1974), épico histórico sobre a supressão militar dos movimentos anarquistas e sindicatos da província de Santa Cruz. Ainda que esses filmes sejam muito diferentes entre si, é inegável a presença de imagens muito similares das paisagens (muitas das locações dos vários filmes são as mesmas) e do deslocamento por essa geografia.

Porém, em *Jauja* é muito mais perceptível a enorme influência do *western* norte-americano e de modos clássicos de enquadrar os espaços e a figura humana na paisagem. Várias críticas, inclusive, aludiram ao personagem de Mortensen como uma espécie de atualização de Ethan Edwards, personagem de John Wayne em *The Searchers* (1956) de John Ford (QUINTÍN, 2014; NOUCHI, 2014; JOHNSON, 2014, entre outros), que busca a sobrinha adolescente sequestrada por índios. Além da proximidade narrativa, podemos ver certas apropriações imagéticas arquetípicas do *western* em vários planos do filme, principalmente após o desaparecimento de Ingeborg do acampamento (figs. 26 a 28).



Figuras 26, 27 e 28: *Jauja*

Não foi incomum, aliás, a proliferação do western para além do famoso *Spaghetti*, como o *Sauerkraut western*, o *Ostern*, as paródias, os revisionismos, etc. Mas, como um paralelo visual no mínimo curioso para *Jauja*, temos *Way of a Gaucho*, um clássico hollywoodiano dirigido por Jacques Tourneur em 1952, com locações na Argentina. Embora não tenha sido filmado na Patagônia, há várias sequências parecidas nos dois filmes (figs. 29 a 34). A equivalência de alguns enquadramentos é enorme, mas há muito mais diferenças. De ritmo, de atuações, de tom. Enquanto *Way of a Gaucho* usa a locação como uma moldura aplicada a uma estrutura narrativa idêntica a dos westerns situados nos Estados Unidos, *Jauja* trabalha com várias camadas narrativas diferentes e com identidades visuais distintas para cada uma delas.



Figuras 29, 30 e 31: *Way of a Gaucho*

Figuras 32, 33 e 34: *Jauja*

A adesão de Alonso ao *western* é sempre ambígua, sempre fugidia. Para começar, o uso da janela 4:3 é um indício da torção numa estética que costuma privilegiar formatos *widescreen* como Cinemascope ou VistaVision. A própria estranheza da paisagem também é um componente do desvio. Os planos filmados em La Lobería, na praia, têm uma textura peculiar: musgo e algas muito verdes, leões marinhos e o uniforme vermelho e branco de Pittaluga não se enquadram nas imagens desérticas convencionais do gênero. Mesmo quando Dinensen se dirige ao interior e o filme torna mais evidente a referência ao *western*, ele nunca é reverente. Como, por exemplo, na comparação com John Wayne: ao contrário

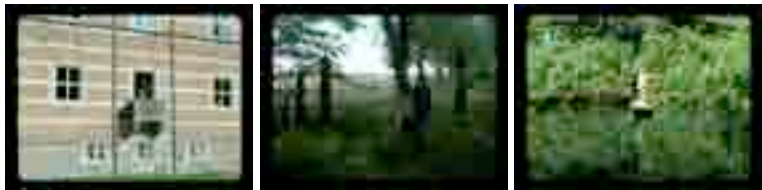
do herói americano, Dinensen é um personagem relutante, temeroso. O ato de violência que comete contra Corto tem mais de desespero e piedade que de vingança.



Figuras 35, 36, 37, 38, 39 e 40: *Jauja*

A impressão é que o filme vai esgarçando progressiva e deliberadamente sua estrutura, vai frustrando expectativas, abandonando um tipo de relato e assumindo outro sucessivamente. O que une os blocos é o olhar de estranhamento provocado pelo encontro entre Europa e América. Alonso usa as paisagens em *Jauja* como se elas deixassem de ser referências geográficas e topológicas para se tornarem peças de um universo recriado. Os segmentos da jornada solitária de Dinensen (após a morte de Corto) e de seu encontro com o cachorro (aludindo ao diálogo inicial do filme no qual Ingeborg pede um cachorro que a siga por todo lado) e com a velha da caverna instauram o caráter mais onírico e no qual emerge mais intensamente o impacto da

vastidão americana sobre o viajante europeu. Dinensen, ao seguir o cachorro, chegou a uma heterotopia futura, imaginou a filha e, perplexo, descobriu sua própria morte. É um momento perturbador no que se refere à filmografia de Alonso, pois ao mesmo tempo em que se apresenta como a parte mais parecida a seus outros filmes (pela deriva melancólica, pelo percurso solitário e silencioso), revela-se como a mais singular e cinematográfica na sua obra (a estetização extrema da melancolia, o diálogo mais literário, as reminiscências do Tarkovsky de *Stalker*, do Pasolini medieval de *Pocilga* e do Herzog de *Coração de Cristal*) (figs. 35 a 40).



Figuras 41, 42 e 43: *Jauja*

O último segmento – no qual a moça do século XXI desperta num castelo, passeia com o seu cachorro, (re)encontra e descarta o pequeno soldado de brinquedo – parece indicar que tudo não passava de uma quimera (figs. 41 a 43). Que ela inventou um pai, um deserto, uma história de amor, uma fuga, um futuro. Essa duplicidade onírica se estende à própria forma de construção do filme: um filme mestiço, que reitera réplicas do Velho Mundo, constrói seus *tableaux* móveis a partir de mitos coloniais, embora evitando os clichês exóticos; uma heterotopia patagônica encarnada e performada por europeus, que por sua vez foram especulados por latino-americanos. Mas, em última instância, quem sonhou quem? Como no conto de Borges do qual retirei a primeira epígrafe deste texto (que por sua vez é uma versão de uma das *Mil e uma noites*), os sonhos de um estão contidos no do outro, porém, mais do que isso, servem como uma reiteração da eternidade.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BETTENDORE, Paulina. Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. El cine de Lisandro Alonso. In: MOORE, María José; WOLKOWICZ, Paula (Orgs.). *Cines al margen*. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2007. p. 123-135.
- BORGES, Jorge Luis. Historia de los dos que sonaron. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 338-339.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion*. Londres: Verso, 2002.
- CHATWIN, Bruce. *Anatomy of Restlessness*. Londres: Picador, 1996.
- _____. *Na Patagônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CORDIVIOLA, Alfredo. *Espectros da geografia colonial*. Uma topologia da ocidentalização da América. Recife: Editora da UFPE, 2014.
- CRISTOFF, María Sonia. Breve historia de una lectura patagónica. In: *Relatos de Patagonia*. Buenos Aires: Cántaro, 2005. p. 8-21.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.
- GREGORY, Derek. *Geographical Imaginations*. Oxford/Cambridge, MA: Blackweel, 1994.
- JOHNSON, Cameron. Jauja. *Letterboxd*, 2014. Disponível em: <<http://letterboxd.com/cameronwjohanson/film/jauja/>>. Acesso em: 11 fev. 2015.
- KEILLER, Patrick. *The view from the train*. Cities & Other landscapes. Londres: Verso, 2013.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

- KRAPP, Fernando. El desierto y su semilla. *Página 12*, 16 de novembro de 2014(b). Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10172-2260-2014-11-16.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- _____. Paisajes mentales. *Página 12*, 16 de novembro de 2014(a). Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10172-2014-11-16.html>>. Acesso em: 31 jan. 2015.
- NOUCHI, Franck. Viggo Mortensen, sur les traces de John Wayne. *Le Monde*, 19 de maio de 2014. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2014/05/19/jauja-viggo-mortensen-sur-les-traces-de-john-wayne_4421097_766360.html>. Acesso em: 11 fev. 2015.
- PRYSTHON, Angela. Banalidades, minimalismo e os paradoxos do real em Martín Rejtman. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (Orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos*. Palhoça: Unisul, 2012. p. 249-263.
- QUINTÍN. Into the Unknown. *Film Comment*, Setembro/Outubro de 2014. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/article/into-the-unknown>>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- THEROUX, Paul. *The Old Patagonian Express*. By train through the Americas. Boston/Nova York: Mariner Books, 1979.
- VAN WYHE, John (org.). *The complete work of Charles Darwin online*. 2002. Disponível em: <<http://darwin-online.org.uk/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para revistadevires@gmail.com
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
- 5 - O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
- 6 - O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

Pareceristas Consultados

Amaranta César (UFRB)

André Brasil (UFMG)

Anita Leandro (UFRJ)

Beatriz Furtado (UFC)

Benjamim Picado (UFBA)

César Guimarães (UFMG)

Cezar Migliorin (UFF)

Cláudia Mesquita (UFMG)

Consuelo Lins (UFRJ)

Eduardo de Jesus (PUC-MG)

Henri Gervaiseau (USP)

Jair Tadeu (UFSC)

João Luiz Vieira (UFF)

Roberta Veiga (UFMG)

Ruben Caixeta (UFMG)

Stella Senra

