
Por outra inter-epistemicidade do cinema indígena brasileiro: uma crônica de influências suprarreais¹

Samir Gid Rolim de Moura Moreira²
Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR

Resumo

A partir da interculturalidade e das impurezas enquanto paradigmas do cinema indígena brasileiro, este texto busca propor uma outra genealogia às produções do Projeto Vídeo nas Aldeias. Teriam a fabulação, a apropriação, a invenção da cultura, a evocação do invisível e a superação de dicotomias, fins tão tradicionais quanto se imagina? Para responder esta pergunta, expõe e tensiona-se a linha que liga a Pintura Metafísica italiana, o Surrealismo francês, o cinema-verdade e o cine-transe de Jean Rouch, a Antropofagia, Cinema de Invenção e os filmes indígenas; Compreende-se, por fim, a suprarrealidade do esquema Cosmos-Viventes, que une os extracampo mítico e geopolítico, o primeiro nas manifestações de entidades e deidades e o segundo na forma de um “nada” filmado no cotidiano das comunidades.

Palavras-chave: Antropofagia; cinema indígena; cinema de invenção; pintura metafísica; surrealismo.

Introdução

O projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) foi criado por Vincent Carelli em 1986, chamando a atenção de antropólogos e cineastas pela qualidade científica e estética de seus filmes etnográficos, espontâneos e imersos em subjetividades, cuja intenção era a de fazer os indígenas atuantes nos diálogos e nos processos criativos e culturais. Como é sabido, a equipe do VNA apropriou-se do cinema-verdade, desenvolvido por Jean Rouch, para ensinar a sétima arte e sua ética, uniu-se a acadêmicos de renome para justificar o trabalho que faziam entorno da imagem, da percepção e da cultura desses povos.

Deve ser lembrado que estes primeiros filmes, feitos por realizadores e coletivos indígenas muitas vezes em parceria com não-indígenas, “se constitui por suas relações com o fora” (BELISÁRIO; BRASIL, 2016, p. 604), de “impurezas” Corrêa (2006, p.

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando e bolsista da CAPES (PPGCOM/UFPR); pós-graduando em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). samir.gid.moreira@gmail.com

39), ainda segundo Brasil (2012), do atravessamento de dois extracampos, o mítico, cosmológico, e o cultural, geopolítico, que provocam:

Como se faz cinema (ou como o cinema se faz) no interior de uma cultura que não parte da separação entre dentro e fora, entre sociedade, natureza e sobrenatureza, entre realidade e fabulação, mas que se funda justamente nos intercâmbios entre estes domínios? (p. 115)

A fim de investigar o lado Ocidental deste câmbio, portanto, para também não essencializar o “cinema” e o “indígena” do “cinema indígena”, sempre seguro no campo ontológico, investimos sobre o epistemológico, nesse caso, sobre as influências da Pintura Metafísica de Giorgio De Chirico e Carlo Carrà, do Surrealismo literário francês, da Antropofagia e do Cinema de Invenção, além do cinema-verdade, todos apresentadores, cada uma a seu modo, de realidades interpostas, vindas ou do subconsciente ou de uma suposta superação dos domínios locais ou humanos, de todo modo, questionadoras da racionalidade. Assim, a ideia de devir, da vida enquanto devoração pura e eterna — contraontológica, como dizia Oswald de Andrade, ajuda a sobrevoarmos algumas das principais ideias presentes ou que permeiam os filmes produzidos por cineastas indígenas formados pelo VNA. Ao detectar a presença de um “nada” filmado (CORRÊA, 2004), chegamos aos métodos de produção desses filmes e à exposição e articulação da subjetividade enquanto operação cinematográfica xamânica/antropofágica/surreal/metafísica no extracampo (BELISÁRIO, 2014; BRASIL, 2012, 2016) e na performance (MARGEL, 2017).

Varan nas Aldeias

Desde sempre preocupado com o resgate e a preservação cultural indígena, Carelli semeou um discurso e um ecossistema favorável ao intercâmbio interétnico, de modo que apresentou em seus primeiros filmes a capacidade e a preocupação de diferentes povos com a representação cultural e a autoimagem. Entre 1996 e 1997, promove uma virada metodológica e de objetivos no VNA que aprofunda suas questões interculturais. Como consequência, cresce a autonomia das comunidades e dos indígenas iniciados na arte cinematográfica, que muda definitivamente sua forma de perceber a si mesmos (ARAÚJO, 2015).

Em 1998, Vincent Carelli convida Mari Corrêa para integrar o projeto Vídeo nas Aldeias e adaptar o método de formação em cinema-verdade dos Ateliers Varan para a

realidade das comunidades. Ela ensinou então aos participantes das oficinas registrar rituais, processos de manufatura, cerimônias, a seguir personagens etc., também provocou-os a registrarem nos filmes posteriores as passagens em que não acontecia “nada”, isto é, o cotidiano lento, de quase desacontecimentos, como vemos em *No tempo das chuvas* (Isaac Pinhanta e Wewito Piyãko, 2000) e *Shomötsi* (Wewito Piyãko, 2001). Como bem percebe Rubens de Caixeta de Queiroz, há a partir dali o sumiço da função espetacular e o interesse em atrair público como eixo norteador da produção, filmes com um vazio filmado “tão ou mais importante que filmar a ação” (2004, p. 45).

No início, o estilo de filmagem que valorizava o “nada” parecia contraditório, mas acabou sendo uma forma de mostrar às comunidades indígenas que a câmera poderia preservar a memória de sua identidade cultural em seu nível mais pessoal, variando entre as dimensões individuais e coletivas, com cada grupo e realizador podendo trazer suas poéticas. No entanto, Corrêa conta que, no começo, os participantes não se sentiam à vontade com o que era, de certo modo, seu diferencial. Um dos primeiros filmes em que essa poesia aparece é em *Marangmotxígmö mirang, Das crianças Ikpeng para o mundo* (Natuyu Yuwipo Txicão; Kumaré Ikpeng; Karané Ikpeng, 2001).

“Por que parou, Marú?” “Porque ele foi comer e depois descansar. Não ia acontecer mais nada”. Insistimos para que ele, da próxima vez, filmasse os momentos onde justamente ‘nada’ acontecia. No dia seguinte, o “nada” estava lá ao compartilhar com a família o prato de macaxeira cozida com peixe, fluía entre Marue Kowiri, no ritmo manso do balanço da rede uma deliciosa conversinha sobre coisas corriqueiras da vida, causos engraçados sobre caçadas, mulheres, aventuras passadas. A câmera, tranquila e próxima, movia-se do prato de comida investido pelas mãozinhas das crianças para o rosto de Kowiri. No fundo do plano, mulheres enchendo e depois servindo a cuia de caissuma. Assistíamos, entusiasmados, ao início de uma cumplicidade entre eles, de um verdadeiro diálogo, enfim, os primeiros sinais do surgimento de um filme (2004, p. 35-6).

Apesar disso, a cultura indígena em seu dia-a-dia, não representada da maneira tradicionalmente conhecida pelos não-indígenas, isto é, como lemos acima mas também misturada com a tecnologia da informação, roupas, automóveis etc. causou incômodo na época quando assistida por alguns membros dessas mesmas comunidades durante as visionagens e, posteriormente, por antropólogos e cientistas. Em outras palavras, quando a equipe e os participantes se reuniam em uma sala aberta para toda a comunidade, para assistir e discutir o material de forma crítica (CORRÊA, 2006), viam e se incomodavam

com aquela poética estrangeira de “nada”. No fim, com um estilo cinematográfico que a evidenciava e criava uma identidade, era só questão de tempo até ser fundamental em seus filmes.

Aposta-se assim que o “nada” da caiçuma, não completamente estrangeiro e alienígena, porque tão vivaz e natural quanto uma dança tradicional ou uma coreografia de Michael Jackson³, revela a natureza virtual da cultura — com aspas ou não que se persegue⁴, como demonstração da subjetividade contemplada pelo extracampo geopolítico, isto é, dentro e “fora” a um só tempo (BELISÁRIO & BRASIL, 2016, p. 604; BRASIL, 2012). Nos momentos mais descontraídos ou mais solenes (rituais, por exemplo), ao se fazerem notar os anciãos, presos ao sentido de indígena autêntico, ainda quando este tipo de produção engatinhava (*Iniciação do jovem Xavante* [1999]; *Bimi, Shu Ykaya* [2018] etc.); ou quando mulheres se tornam hiper-seres (*As hiper mulheres* [2011]); ou ainda quando a comunidade, geralmente os mais jovens, esbanjam de forma jocosa tecnologias e conhecimentos do Ocidente⁵ — (*Das crianças Ikpeng para o mundo* [2001]; *Bicicletas de Nhanderu* [2011] etc.) resta ali, mesmo em última instância, uma câmera e uma intenção subjetiva diante dela.

Afinal, muito influenciados pelas metodologias de Jean Rouch, esses filmes ecoam a dinâmica de relação através do feiticeiro que come o seu duplo, um mesmo social, mestre das forças da natureza que habita um mundo — terrestre — paralelo, para depois restituí-lo. Em Rouch, a “transformação identitária” vem das “autoridades coloniais” incorporadas no ritual (MARGEL, 2017, p. 97-8), mas nos ameríndios hoje, vem ora os cidadãos-consumidores brasileiros ora das suas entidades cosmológicas — a influência intercultural. Deste modo, o cineasta também come seus personagens e depois mostra seus duplos por meio da filmagem e da montagem, estabelecendo comunidade entre mundos e outros. Ainda de acordo com o autor citado, “é o poder das sociedade, mas também o poder do olho do cinegrafista e da orelha do operador de som, esses novos feiticeiros antropófagos, devedores de imagens” (p. 99). É mais um invisível que se revela, este trazido por Rouch da África.

La vie coupé en deux: Pintura Metafísica, Surrealismo e Cinema-verdade

³ Referente a uma passagem onde as crianças dançam e cantam em *Bicicletas de Nhanderu* (2011).

⁴ Ver *Cultura com aspas*, da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009).

⁵ Entre tantas passagens, lembro da “pintura do Flamengo” que um homem diz ter feito no rosto para o ritual Danhoño no filme *Iniciação do jovem Xavante*.

Não de todo harmoniosa ainda que relevante, há uma mesma cena mística retratada por metafísicos, surrealistas, Jean Rouch e os povos ameríndios. Eles se despreendem da individualidade em suas telas e unem-se na poesia de uma suprarrealidade, tanto que nenhum deles seriam o que são, não fosse a suspeita de um mundo onírico ou uma dimensão intangível ou um laço espiritual e geopolítico de convergência cosmológica.

A antropologia compartilhada de Rouch induzia pessoas pelo magnetismo da câmera e pela metodologia colaborativa, ao revelar seus sonhos e os fatos intangíveis que permeiam a realidade, de modo foi precursor da subjetividade de pessoas reais no cinema (ARAÚJO, 2015). Durante a produção dos filmes, por exemplo, eles trocavam impressões, seja em projeções com feedback da comunidade ou pelas experimentações e decorrentes auto-restrições técnicas que respeitassem a opinião dos nativos (HENLEY, 2009) — utilizadas posteriormente pelo VNA. Elas contavam quem queriam ser, o que gostaria de fazer, e por meio de técnicas como o plano-sequência, o som direto, a câmera na mão etc., cineasta e espectador mergulhavam nas consciências dos personagens, a fim de traduzi-los. Eis, enfim, o “cine-transe”.

o realizador-cinegrafista pode realmente entrar em seu sujeito, pode preceder ou seguir um dançarino, um padre, ou um artesão. Ele não é somente um realizador-cinegrafista, mas um “olho mecânico” acompanhado por uma “orelha eletrônica”. É este estado fantástico [...] que eu chamei, por analogia ao fenômeno de possessão, de “cine-transe” (ROUCH, 2003, p. 90).

Este conceito é a chave para o surrealismo de Rouch. Em sua espontaneidade há o repúdio à racionalidade, a fusão entre pensamento, ação e sentimento que aponta para todos os lados, mas que no fundo atinge a estética e pensamento mirado por Breton e cia. (STOLLER, 1992). Mas, antes mesmo da África Ocidental, aos 16 anos, o cineasta viveu a complexidade que surrealistas, antropólogos e arqueólogos organizavam em revistas como *Documents* e *Minotaure*, em palestras e em exposições (HENLEY, 2009, p. 17). No segundo volume de *Minotaure*, Rouch entrou em contato com as expedições de Michel Leiris e de Marcel Griaule, e viu semelhanças entre as paisagens de Dogon, das Falésias de Bandiagara e os cenários de Giorgio de Chirico, que muito admirava. Ou melhor, viu por trás delas, pois de acordo com Henley (2009) o conjunto de imagens

metafísicas de De Chirico e de figuras mascaradas lhe proporcionou um insight a respeito do *maravilhoso*⁶ e dos mistérios que estão escondidos no cotidiano.

Não à toa, com jovem Nietzsche debaixo do braço em suas perambulações, De Chirico encontrou sentido nos traços melancólicos e místicos que insistiam em lhe acompanhar pelas paisagens italianas. O nascimento da tragédia, que faz referência a uma "imagem simbólica do sonho" (TISDALL, 1971, p. 8, tradução minha), convenceu o pintor da suspeita de duas realidades interpostas, cujo vínculo se estabelece entre o artista e a fonte primordial do universo. Assim, por volta de 1916 e 1921, a pintura metafísica de Giorgio De Chirico — e de Carlo Carrà, manifestava uma aura mágica que questionava a realidade aparente.

Paralelamente, Carlo Carrà promoveu conciliações e desagregações inusitadas, objetivou uma unidade estática e móvel, a “arte total” e a “anti-graça” (CARRÀ, 1971, tradução minha), na qual incorporava o som e o olfato. A este respeito, ele afirmou:

Com efeito, a pintura metafísica foi para mim uma busca de uma melhor relação entre a realidade e os valores intelectuais; como tal, as ideias de modernidade e tradição já não formam um dualismo, mas ligam-se e fundem-se. Eu entendia tradição e modernidade como duas metades de uma mesma esfera. A esfera gira e a metade de baixo chega ao topo; assim o revolucionário pode se tornar tradicionalista e vice-versa. (TISDALL, 1971, p.15, tradução minha).

Assim, vem à tona o texto de Breton, *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme*, no qual resume a importância da arte metafísica para a vanguarda, chamando-a de “arte de estabelecer lugares eternos, que se tornam espectrais (fantasmas, horóscopos)” (TISDALL, 1971, p.178, tradução minha). Até porque o surrealismo não foi propriamente uma escola artística. Como afirma Lamaitre (1941), ela é uma postura metafísica dirigida à existência, e a arte, uma maneira assegurada de levar-nos além do que é apenas mundano, belo ou desagradável.

Tudo começou quando Breton, sonolento, deu-se conta de uma frase gramaticalmente correta, racionalmente absurda, mas à beira de sua consciência: “Havia um homem partido em dois pela janela” (LAMAITRE, 1941, p. 179)⁷, que imaginou ter visto com um corte horizontal. Foi uma frase rica e irreproduzível de forma consciente que se estabeleceu totalmente alheia a sua personalidade e de qualquer Ego. Daí veio o

⁶ Adjetivação de Breton à faculdade estética de atingir duas realidades marcadamente distintas. Ver *O manifesto surrealista* (1924) e *O surrealismo e a pintura* (1928), do mesmo autor.

⁷ No original: *Il y eut un homme coupé en deux par une fenêtre.*

método de escrita automática, desveladora de qualidades e fatos espirituais, sentimentos genuínos e profundos inicialmente recalcados. Assim, não só a arte, mas as próprias condições de existência eram objeto de sua revolução. Realizando alterações sistemáticas no modo de pensá-la, os surrealistas tomaram como eixo uma contra-organização da inteligência racional, e concentraram-se numa surrealidade transcendente, melhor dizendo, numa suprarrealidade, pois mesmo que seja mais simples dizer que havia uma outra instância superior de existência a ser explorada, os surrealistas, na verdade, a viam justaposta a nossa. Deveria-se dar asas à imaginação, a qual requeria fatos tangíveis para satisfazer seus caprichos lúdicos e oníricos para transformar a realidade. Isto é, fato e fantasia andam de mãos dadas no surreal (LAMAITRE, 1941).

Entendemos assim porque o surrealismo é uma constante nas falas de Rouch, com menções frequentes aos sonhos, alguns conceitos-chave do movimento e até homenagens em falas e títulos de seus filmes — o que não significa que os filmes eram propriamente surrealistas, com uma suposta “filmagem automática”, mas filmes em que o surreal aparecia na performance dos sujeitos filmados, imersos em crenças, sentimentos e sonhos. O que vemos, “mais do que paisagens de sonhos surreais; são tentativas radicalmente empíricas de representação – tentativas de descrever o tangível e evocar o intangível” (STOLLER, 1992, p. 209, tradução minha). Com isso, o cineasta construiu um outro caminho de interposição cultural e cósmica.

The Question: Antropofagia

A antropofagia, vista sob a égide do Matriarcado, é como Oswald mesmo a chama em A crise da filosofia messiânica, uma *weltanschauung* — cosmovisão, cerimonial religiosa com inspiração e licença poética no homem natural transvalorativamente insubmisso, mau selvagem de Montaigne. Catalisadora de uma “descida antropofágica [que] não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo” (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1975). Consequentemente, o Matriarcado não se trata de uma simples troca de papéis, onde a Mãe substitui o Pai enquanto proprietário e centro do Direito, onde Guaraci que é *ex nihilo*. Ao contrário, as “mães” estão amparadas

no princípio da reciprocidade, essencialmente transitiva, sem unificar em uma só figura (Deus, o Estado, o humano enquanto espécie) o

poder de agência, afirmando, ao contrário, a sua multiplicidade e difusão centrífugas [...] Patriarcado e Matriarcado não são apenas dois regimes sócio-políticos distintos, mas gêneros sócio-cosmológicos diferentes (NODARI & AMARAL, 2018, p. 2498, grifos dos autores).

Em suma, bem caracterizada como um *continuum* de viventes — plantas, animais, espíritos, ancestrais e nós humanos, o Matriarcado é atravessado pelo que Oswald bebeu do projeto antimetafísico de Nietzsche (AZEVEDO, 2018), do político e suprarreal na vanguarda de Breton, mas, principalmente, do emblema dos povos originários. Ele acrescentou à questão identitária um “outro gênero de questão” (NODARI & AMARAL, 2018, p. 2499), de difícil acesso, que não está no que se é, no que se foi, nem do que seremos, mas na transformação e transvaloração possível do vir a ser agora: “*Philosophia ancila sotiologiae*” (ANDRADE, 1978, p. 78), ibirapema para *Philosophia ancila theologiae*.

Num primeiro momento há a transvaloração: uma visão crítica da história como função negativa — “Tupy, or not tupy that is the question”. Para Nodari & Amaral (2018) este aforismo que parodia e apropria a icônica passagem meditativa de Hamlet acerca da vingança contra seu tio Cláudio, pode ser interpretado como o momento de distinção entre vingança e a continuidade do ser, em outras palavras, a estabilização do devir. É brincando que Oswald vai denunciar o problema dessa dicotomia metafísica do ser (o motor imóvel) e a centralidade da continuidade — “os antropófagos [...] não admitem [...] a reza e a fradaria com chaves do ‘tudo’ e do ‘nada’” (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1975). O tupi no lugar da realeza é que traz o fluir.

A coragem de devorar com alterações mínimas uma máxima shakespeariana, exhibe a força dessa mandíbula, afinal, a Antropofagia sempre introduz uma variação retroativa no objeto que apropria. A mudança menos aparente, talvez, seja a de sublimar o travessão do texto original: “*to bo or not to be — that is the question*” para obter “tupy or not to be that is the question” e suplantando polissemia na oração: *To be or not to be — that is the question* ou *To be or not to be that — is the question*, cujo *that* alerta um estado transitivo para o ser antes imóvel (*tupy-that*). Com primor, Nodari & Amaral (2018) colocam a questão de que o ser-Tupi devora o ser. Eduardo Viveiros de Castro (in AZEVEDO, 2018, p. 17) corrobora para esta interpretação ao afirmar que a “verdadeira questão é ‘*Tupi or no to be*’”: “o ‘tupi’ cancela e inverte o *to be*, a antropofagia é uma contraontologia”. Em *O mármore e a murta*, capítulo de A

inconstância da alma selvagem (2020), constata-se que a filosofia Tupinambá, processada pela vingança e pela antropofagia “afirmava uma incompletude ontológica essencial” e por isso constituíam-se na relação ao outro, e portanto “o dever e a relação prevaleciam sobre o ser a substância” (p.220). Ou seja, a categoria Tupi quis o europeu em sua alteridade, “o objetivo era comê-lo realmente — para construir o Eu como Outro [com condição de] alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la” (Ibid, p. 206). Transvalorando a vingança hamletiana em Tupinambá, portanto, aquela que visava o futuro e a continuação da própria vingança, Oswald adere ao tipo de antropologia visionária — perspectivista — ameríndia. Por isso, diante daquilo que é contínuo (o devir Tupi ao invés do *To be*) o Outro se torna Eu e o Eu se torna Outro. O que nos lembra “um cinema-verdade que permite não somente repensar a função etnográfica do cinema [mas também] a nova hegemonia das imagens, na antropofagia das culturas, entre dominantes e dominados, tradição e modernidade” (MARGEL, 2017, p. 107).

Na esteira de Breton, a Revolução “Caraíba”, de instinto “caraíba” é o caminho epistêmico que Oswald indicou para mudar a realidade. Esta palavra usada para se referir tanto ao pajé e ao xamã indígena quanto ao português (AZEVEDO, 2018), deu base ao poeta, ainda afirma a autora, para pensar uma “revolução da revolução” (p. 144), baseada na mistura antropofágica do Eu e do Outro, privilegiada por um instinto entre esses dois mundos. Nodari & Amaral (2018), trazem Hélène Clastres e aprofundam a investigação, os “caraíbas” na América pré-colombiana eram também sábios errantes envoltos por uma aura de mistério, pré-profética. Em suas errâncias, apregoavam que a Terra sem Males poderia ser habitada de corpo e alma, por qualquer um que fosse, pois não seria necessário migrar ou ser morto. Ela era possível aqui e agora, consentida por regras de vida específicas e exercícios do corpo e do espírito.

O cinema ameríndio informará

Entretanto, não é a primeira vez que vemos estes elementos no cinema brasileiro. O cinema marginal, ou cinema de invenção, caracterizado pela “celebração e crítica, plágio e homenagem dentro de uma mesma escala cinza” caminha de mãos dadas com o “antropófago à medida que é capaz de plantar uma floresta de citações na diegese e transpassá-la na decupagem, como Caraíba no limite da cultura — eu Outro,

não simplesmente como montador/diretor autofágico⁸” (MOREIRA, 2023, p. 399). Como já afirmei no texto supracitado, em diferentes filmes do Cinema de Invenção encontramos a revitalização arquetípica do Tupi antropófago em personagens maus e selvagens, transgressores e transvalorados.

Esta personalidade e performance dos atores/personagens, que são ainda mais perceptíveis em produções em Super-8, têm o que ecoou por Hélio Oiticica: a emergência de um corpo agente, o comportamento enquanto arte (MOREIRA, 2023). Isto porque na estética do lixo da cinemarginália, como afirmou Rogério Sganzerla e escreveu Oiticica na instalação Tropicália, “a pureza é um mito” e linguagens e repertórios devem se misturar para alcançar uma narrativa outra — como os filmes indígenas mesclam cantos e enquadramentos, ficção e documentário, xamã e cineasta (BRASIL, 2016), sobre os quais Corrêa (2006, p. 39) afirma: “estimulamos a invasão da impureza”.

Esse processo leva a uma imersão mais profunda nas fabulações em Rouch, na cosmovisão de Oswald e, conseqüentemente, na criação de filmes interculturais. Logo, utilizando o cinema-verdade enquanto agência antropofágica e metafísica, é o devir e toda a constelação cosmológica invisível por ele desvelada que deve ser levado em conta. Neste caso, destaca-se o “caráter anônimo e espectral” (NODARI, 2008, p. 21) do audiovisual e dos personagens que inventam identidades. “Todos somos espectros em potencial de todos — e não cópias de algum”⁹ (Ibid), como textos surrealistas sem Ego, como cine-transes como e autorias indígenas¹⁰.

Seguindo a lógica antropofágica de posse X propriedade (NODARI, 2005), implicando na inexistência de aura e na ficção de qualquer grau de autoria sobre a obra — proprietários da imagem, entendemos porque “cinema e nudez aparecem aliados no Manifesto Antropófago: a propriedade não passa de uma vestimenta, uma ficção, e é isto que ‘o cinema americano informará’ (NODARI, 2008, p. 22). Em outras palavras, o que o cinema faz notar é a natureza espectral díspar do uso, afirmativamente compatível com a transferência de seu espectador, pois este está diante daquilo que apenas aparenta ser autêntico, pois é atuado, performado ou fabulado. A autor reitera que o cinema

⁸ Ver *Um cinema brasileiro antropofágico?*, de Guiomar Ramos (2008).

⁹ Oswald discorre sobre mais um “grilo” na figura do *superstar* hollywoodiano Rudolph Valentino (1895-1926), no texto *Schema ao tritão de athayde*, ainda na primeira edição da *Revista de antropofagia*.

¹⁰ Ver *Cineastas-Guardiões: hipótese sobre a autoria no cinema indígena*, de André Brasil (2021), nos anais do 30º encontro anual da COMPÓS.

expressa o silêncio do possessivo, abre campo para a utopia onde todo homem é “sem nenhum caráter”, onde todo homem é um “homem sem profissão” (p. 25). Seria então o cinema indígena, com seus paradigmas interculturais de fabulação, de apropriação, de invenção da cultura, de evocação do invisível, de superação de dicotomias, tão exótico e tradicional quanto se imagina?

A esse respeito, é sabido que os filmes indígenas são dupla e inversamente inventivos, isto é, além da fabricação do registro, são registro da fabricação. Este princípio desemboca em uma bricolagem: a de tradição e inovação — que é negociada pelos realizadores e seus personagens na concepção do filme. Alice Martins (2014) afirma que os novos rituais — antigos rituais que se restauraram com a filmagem como nova função integrada — por sua função social, precisam parecer tão estáveis e canônicos quanto aqueles anteriores à câmera. Neles,

os corpos em performance, ritualizados, vibram na tensão estabelecida entre o novo e o velho, entre as forças que tendem à conservação e as forças que reivindicam inovação [...] são os próprios rituais que engendram abertura de espaço e tempo para o novo, a antiestrutura (p. 759).

Isto porque, a performance, entre o rito e o jogo, contribui para a noção geral e contingente de uma memória em ação, fundamental para a superação de momentos difíceis e elaboração de estratégias de transição.

Quer dizer que suas transformações de tabu em totem, através do cinema, ganham o relevo daquele *continuum* que Oswald descreve na cosmologia Matriarcal, com o passado enquanto presente estendido e escopo futuro. Samuel Leal (2017) em *Cinemas Xavantes: alteridade e identidade sob o risco do cinema*, afirma que “por meio dessa maquinação entre olhar e memória, entre cinema e cultura, entre passado e futuro, entre tradição e transformação, [...] se reinventam com o cinema para continuarem sendo o [...] que desejam ser” (p. 314). Mas reparemos como o ser que desejam ser, em momento algum é estável, pelo contrário, quando providos do aparato do cinema e quando se tornam personagens, tensionam o ser ontológico e lançam-se ao comportamento Caraíba, transformador do presente, de si, e dos viventes do Cosmos. Neste cinema — enquanto cultura e enquanto antropologia — e o eu vai se formando no contato com o Outro fabulado (o duplo), nem que este seja um Mesmo fazendo “nada”, um Mesmo fazendo cinema, um Mesmo conservador. Todos são produto de relação intercultural.

Como sabemos, o mote das filmagens dos rituais é o medo da morte das figuras que conduziam ou de alguma forma eram fundamentais para a sua realização. Portanto, não deixam de ter uma função arquivística e mnemônica, mas pela direção e pelas performances na realização do ritual, obtém um escopo dramático indissociável: a cultura típica está em jogo, e a constante lúdica que Oswald considera a arte (ANDRADE, 1978), floresce em um dispositivo criativo de partilha subjetiva & cosmológica entre os realizadores, os espectadores e entre toda a equipe (BANDEIRA, 2017) — o que nos lembra os exercícios de formação de Mari Corrêa, mas também o englobante no cine-transe de Jean Rouch, na suprarrealidade metafísica que De Chirico e os surrealistas tornavam visível, assim como na espectralidade antropofágica.

Deleuze, analisando a “potência do falso” em Rouch, colocaria que, mais do que a personagem apreendida, temos o devir dos personagens reais a postos para ficcionar em metamorfoses de falsários: “ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles”, criando uma nova verdade (DELEUZE, 2005, p. 183, grifo meu). Ainda em diálogo com o filósofo, Belisário (2014) propõe a floresta como extracampo (ou fora-de-campo), detentor de dois aspectos inversamente proporcionais, à medida em que se determina o campo — o que é visto em tela — um espaço conjugado e invisível, mas imanente, como um conjunto contínuo pressuposto e estendido ao todo do universo, mesmo que não o seja, denotativo de uma relação virtual (e associativa) com o todo. É por este conjunto amplo que chegam os animais e espíritos (para os Kuikuro, os *itseke*) nas aldeias Kuikuro. Sua existência está nas marcas de suas pegadas e presas, mas principalmente nas mensagens que dão, assim como no vigor e nas doenças que causam nas pessoas — índices e imagens-raciocínio, que operam uma espécie de curto-circuito entre campo e fora-de-campo” (BELISÁRIO, 2014, p. 131).

Isso é dado ao ponto que teorizamos que, antropofagicamente, um tipo diferente de outro, diferente daquele no extracampo da floresta, pode também estar em seus limites com a cidade; que não só como máquina xamânica, a câmera opera como máquina antropofágica, afinal de contas, se por um lado “o mundo do homem branco, dos fazendeiros [que] fazem vizinhança com a aldeia” também é um extracampo (BRASIL, 2012, p. 108), o mundo indigenista e o de hibridização também os são. “O

extracampo vai-se alinhavando ao campo – o cotidiano – pelo fio tênue, esgarçado, da conversação” (Ibid, P. 105). Assim, vemos que no esforço dos dois lados para que esse encontro aconteça, presume-se uma profundidade antropófaga, que a lente bem escolhida na aldeia já demonstra. Isto é, se, o filme “é a tentativa de encontrar uma formalização, uma composição parcial: daí sua forma erodida, inconstante ou equívoca¹¹¹² [...] uma estética por vir” (BRASIL, 2016, p. 143, grifo meu), os não-indígenas, integrados a esse Cosmo, podem também fazer parte do invisível que se fabula, se devora.

Uma genealogia maravilhosa: considerações finais

Este texto buscou traçar uma genealogia alternativa para o cinema indígena brasileiro, baseada em seus princípios interculturais e interétnicos, focando em suas particularidades culturais e estéticas que, até o momento, o tem definido, a fim de ampliar seu repertório artístico, filosófico e comunicacional para futuras análises. Diferente daquelas anteriores que o fundamentam por meio do cinema documental e (auto)etnográfico, de proposições contracoloniais, decoloniais etc., e estabelecem uma linha evolutiva de autonomia, direito e dignidade, me preocupei em mostrar como estas produções vão muito além do diálogo Sul-Sul, ainda que, segundo Viveiros de Castro, Oswald, utilizado como junção sofisticada de várias influências aqui trazidas, também foi “‘decolonial’ muito *avant la lettre*” (AZEVEDO, 2018, p. 14). Entretanto, jamais deve ser dispensado o elucidamento dessas teorias e das escolhas feitas aqui com os próprios realizadores e artistas indígenas.

O que quero reforçar com isso é o constante jogo fílmico entre tradição e inovação/transformação, os seus efeitos na realidade e como a percebemos. O modelo coletivo, a performance corporal, vocal, a presença invisível de um Cosmos mítico e cultural, a lida paródica ou jocosa, o florescimento da subjetividade, enfim, a fabulação, dá pistas de um *continuum* dado por posse (Oswald), cuja liberdade apreensível em rituais ou durante o “nada”, enfatizam a espectralidade, a rarefação do ego, do Eu, e a constituição do devir-Outro, configurando uma contraontologia, um cinema

¹¹ Ver Viveiros de Castro (2020).

¹² Ver Eduardo Viveiros de Castro (2020).

reimaginado e uma interação baseada na virtualidade tabuísta das culturas, pois cada vez mais se vê por meio do invisível (BRASIL, 2016), da suprarrealidade.

Em 2023, já se sabe que os cineastas indígenas transcenderam dois mundos, dois modos de vida e de observação, seu estranho está mais familiar e o familiar mais estranho, pois nos conhecem mais profundamente, estão em nossas metrópoles e nas do exterior. Transformaram-se em seus próprios etnógrafos na “economia temporal de uma transformação identitária” (MARGEL, 2017, p. 98). Cabe-nos então decidir que proporção daremos a esta revolução perspectivista. Para isto, evoco *los saberes del pie*, cuja proporção e tempo de estrada supera os da mente. Uma provocação: a cabeça só vai aonde os pés a levam.

Referências

- ANDRADE, O. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARAÚJO, J. J. Cineastas Indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. 2015. Tese (Doutorado) Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2015.
- AZEVEDO, B. Antropofagia – palimpsesto selvagem. São Paulo: Sesi, 2018.
- BANDEIRA, P. E. L. Documentário radical ou a ficção como colaboração: invenção, disjunção e cinema compartilhado. Devir e cosmovisão em As Hipermulheres. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Recife, 2017.
- BELISÁRIO, B. As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- BRASIL, A. Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo. Devires — Cinema e Humanidades, v. 9, n. 1, pp. 98-117, 2012.
- BRASIL, A. Ver por Meio do Invisível: O cinema como tradução xamânica. Novos estudos. CEBRAP, São Paulo, v.35.03, pp. 125-146, nov, 2016.
- CAIXETA DE QUEIROZ, R. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. Devires, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, pp. 98-125, jul/dez, 2008.
- CARRÀ, M. Metaphysical Art. Thames and Hudson: London, 1971.
- CORRÊA, M. Vídeo das Aldeias. In: Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. pp. 23-39.

-
- CORRÊA, M. Conversa a cinco. In: Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006. pp. 34-48.
- DELEUZE, G. A imagem-tempo: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- HENLEY, P. The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- LAMAITRE, G. From Cubism to Surrealism in French Literature. 1941.
- LEAL, S. Cinemas Xavantes: alteridade e identidade sob o risco do cinema. Tese - Doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social – UFF, 2018.
- MARGEL, S. Arqueologias do Fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo). Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARTINS, A. F. As hiper mulheres kuikuro - pontos sobre cinema, corpo e performance. Sociedade e Estado, v. 29, n. 3, 2014.
- MOREIRA, S. G. R. M.. Natureza A 24 Fusos Por Segundo Trabalhando Sozinhos: forma e discurso no cinema antropófago brasileiro. In: DALAGO, R. S.; ADORNO, V. N. M. (Org.). DIÁLOGOS CIENTÍFICOS: literatura, linguística, educação e interartes. 1 ed. Campo Grande: Cine-Fórum UEMS, 2023, v. 1, p. 390-404.
- NODARI, A.; AMARAL, M. C. A. A. A questão (indígena) do Manifesto Antropófago. Direito & Práxis: Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 4, 2018, p. 2461-2502.
- NODARI, A. Grilar o improfanável: O Estado de Exceção e A Poética Antropofágica. Outra Travessia: Santa Catarina, v.1 n. 5, 2005.
- NODARI, A. Um Antropófago em Hollywood: Oswald espectador de Valentino. Anuário de Literatura. v. 12 n.1, pp. 17-26, 2008.
- REVISTA De Antropofagia. Edição fac-símile. São Paulo: Abril, Metal Leve S.A., 1975.
- ROUCH, J. The Camera and Man. In: HOCKINGS, Paul (Org.). Principles of visual anthropology. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.
- ROUCH, J. Le Film Ethnographique. In: LABAKI, Amir (org.). A verdade de cada um. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- STOLLER, P. The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- TISDALL, C. Introduction. In: CARRÀ, M (Org.). Metaphysical Art. Thames and Hudson: London, 1971.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. A inconsistência da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Ubu Editora, 2020.