

10

n.3

ano 2018, n.3
são paulo, brasil

gesto
imagem
e som

revista de
antropologia





EXPEDIENTE

Departamento de Antropologia

Profa. Dra. Beatriz Perrone-Moisés, Chefe
Prof. Dr. Marcio Ferreira da Silva, Vice-Chefe

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji, Coordenadora
Prof. Dr. Renato Sztutman, Vice-Coordenador

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda, Diretora
Prof. Dr. Paulo Martins, Vice-Diretor

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Vahan Agopyan, Reitor
Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez, Vice-Reitor

GIS - GESTO, IMAGEM E SOM - REVISTA DE ANTROPOLOGIA

Editora-chefe

Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Editorial

Andréa Barbosa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Edgar Teodoro da Cunha, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Érica Giesbrecht, Unirio, Brasil
Francirosy Campos Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
John Cowart Dawsey, Universidade de São Paulo, Brasil
Paula Morgado Dias Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Satiko Gitirana Hikiji, Universidade de São Paulo, Brasil
Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil
Vitor Grunvald, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Editor de volume

Vitor Grunvald

Secretário

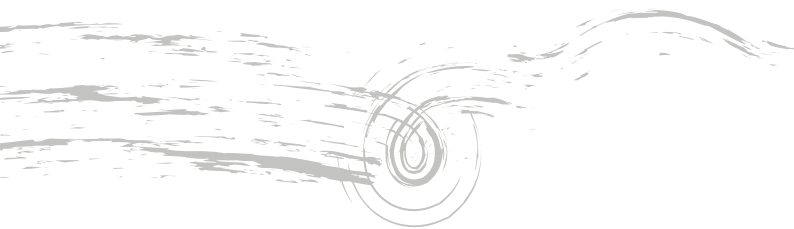
Lucas Ramiro

Coordenadora Editorial

Paula Morgado Dias Lopes

Comitê Científico

Clarice Ehlers Peixoto, Universidade do Estado do Rio Janeiro, Brasil
Cornélia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
David MacDougall, Australian National University, Austrália



Diana Taylor, New York University, Estados Unidos
Esther Jean Langdon, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Marco Antônio Gonçalves, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marcus Banks, University of Oxford, Reino Unido
Paul Henley, University of Manchester, Reino Unido
Peter Crawford, University of Aarhus, Dinamarca
Rafael Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Regina Polo Muller, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Richard Schechner, New York University, Estados Unidos
Suzel Reily, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Projeto Gráfico

Luciana Mattar, Serifa Projetos

Apoio

Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP/Comissão de Credenciament e Departamento de Antropologia/FFLCH-USP

REVISTA GIS, N.3

Diagramação

Luciana Mattar, Serifa Projetos

Imagem da Capa

Kanawajari Aparai, urucum

Colaboradores deste Número

Alexander Maximilian Hilsenbeck Filho, **Alexandre Araújo Bispo**, **Alexsânder Nakaóka Elias**, **Alice Villela**, **André Demarchi**, **Camila de Araújo Beraldo Ludovice**, **Carl Morasse**, **Carlos Fadon Vicente**, **Carolina de Camargo Abreu**, **Carolina Junqueira dos Santos**, **Cristina Rosal**, **Diego Madi Dias**, **Eduardo Viveiros de Castro**, **Ewelter Rocha**, **Felipe Silva Figueiredo**, **Fernanda Arêas Peixoto**, **Isabel Penoni**, **John Cowart Dawsey**, **Kelen Pessuto**, **Layd Glauce Fontanezi Nogueira**, **Marcela Vasco**, **Maria Inês Ladeira**, **Marilyn Strathern**, **Paula Morgado Dias Lopes**, **Rafucko**, **Renata Otto Diniz**, **Renato Sztutman**, **Riccardo Putti**, **Richard Schechner**, **Rodrigo Frare Baroni**, **Ruben Caixeta de Queiroz**, **Rui Mourão**, **Thiago da Costa Oliveira**.

Revisão de Texto

Tikinet Edição Ltda.

Tradução dos Artigos deste Número

Beatriz Braga, **Bruno Pereira de Araújo**, **David Rodgers**, **Débora Tavares**, **Elisa Nazarian**, **Lester Weiss**, **Luíza Junqueira Carneiro**, **Peter Lenny**, **Pierre Laplanche**, **Tatiana Castellani**.

Contato

gestoimagemsom@gmail.com

08 **EDITORIAL**

Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Érica Giesbrecht, Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey, Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Sylvia Caiuby Novaes, Vitor Grunvald

11 **APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS**

PAULA MORGADO DIAS LOPES

ARTIGOS15 **IMAGENS, MEMÓRIA E MEDIADORES: OLHARES TROCADOS DE NORTE A SUL (DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS)**

MARIA INÊS LADEIRA

38 **VÍDEO-RITUAL: CIRCUITO IMAGÉTICOS E FILMAGENS RITUAIS ENTRE OS MABENGÔKRE (DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS)**

ANDRÉ DEMARCHI, DIEGO MADI DIAS

63 **COSMOCINEPOLÍTICA TIKM'N – MAXAKALI: ENSAIO SOBRE A INVENÇÃO DE UMA CULTURA E DE UM CINEMA INDÍGENA (DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS)**

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ, RENATA OTTO DINIZ

106 **O IMAGINÁRIO VISUAL DO PÓS-HUMANO. UMA LEITURA ANTROPOLÓGICA ENTRE CINEMA E ARTE CONTEMPORÂNEA**

RICCARDO PUTTI

130 **IMAGINA A FESTA: COMERCIAL DA BRAHMA E A PARÓDIA CRIADORA DE NOVO SENTIDO**

CAMILA DE ARAÚJO BERALDO LUDOVICE,
LAYD GLAUCE FONTANEZI NOGUEIRA

159 **FOTOGRAFIA E (DES)ENCONTRO: A NARRATIVA FOTOGRÁFICA DO CONTATO OFICIAL DOS ASSURINÍ DO XINGU E SUAS VERSÕES**

ALICE VILLELA

177 **O LADO BRICOLEUR DE PEDRO COSTA**

KELEN PESSUTO

203 **A REPRESENTAÇÃO DA TRAGÉDIA DE MARIANA: FOTOGRAFIAS ENTERRADAS E IMAGENS SOBREVIVENTES**

MARCELA VASCO



ARTIGOS

218

CILENDE: O BAILE DAS MÁSCARAS NO FESTIVAL DA CULTURA LUVALE EM ANGOLA

ISABEL PENONI

GIZ

ENSAIOS

AUDIOVISUAIS

259

A CÂMERA É MINHA ARMA DE CAÇA (DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS)

RENATO SZTUTMAN

279

INDIAN TIME (DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS)

CARL MORASSE

285

SILÊNCIO QUE SE VAI CANTAR O FADO...

CRISTINA ROSAL

302

CAVEIRAS DA PERFORMANCE, A OSSADA DE UMA FILIAÇÃO COMUM: JOHN DAWSEY ENTREVISTA RICHARD SCHECHNER

CAROLINA DE CAMARGO ABREU

309

LA MILAGROSA: ENSAIO VISUAL SOBRE RITUAIS E ESTÉTICAS DE SINCRETISMO AFROCUBANO

RUI MOURÃO

GIZ

ENSAIOS

FOTOGRAFICOS

314

UMA FESTA NOS SUBÚRBIOS CARIOCAS: PESSOAS E COISAS EM TORNO DE COSME E DAMIÃO

THIAGO DA COSTA OLIVEIRA

335

O PASSAMONTAÑAS COMO ESPELHO

ALEXANDER MAXIMILIAN HILSENBECK FILHO

353

VORTEX: UMA CRÔNICA VISUAL

CARLOS FADON VICENTE

TER

TRADUÇÃO

363

GÊNERO DE UMA PERNA SÓ

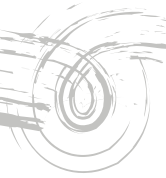
MARILYN STRATHERN

ENTREVISTA

379

ANTROPOLOGIA EM PERFORMANCE: ENTREVISTA COM RICHARD SCHECHNER

JOHN C. DAWSEY, RICHARD SCHECHNER



TER

RESENHAS

- 440 AS IMAGENS E A POTÊNCIA DOS ENCONTROS**
CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS
- 449 CORPO E ALMA DA ARTE MODERNA EM SÃO PAULO**
FERNANDA ARÊAS PEIXOTO
- 453 DA RUA PARA OS PALCOS, RELAÇÕES INSUSPEITAS
ENTRE DANÇA POPULAR E DANÇA TEATRAL**
EWELTER ROCHA
- 458 BOGART DUPLO DE BOGART: PISTAS DA PERSONA
CINEMATOGRAFICA DE HUMPHREY 1941-1946**
RODRIGO FRARE BARONI
- 463 OBJETO AFETIVO: USOS SOCIAIS, TEMPO
E FOTOGRAFIAS COMENTADAS**
ALEXANDRE ARAÚJO BISPO
- 471 FOTOGRAFIA E IMPÉRIO: PAISAGENS PARA
UM BRASIL MODERNO**
ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS
- 478 ARBITRARIEDADE, INCERTEZAS E REDES:
UM "VOO BAIXO" SOBRE O MUNDO INTEIRO**
FELIPE SILVA FIGUEIREDO

ACHADOS NA REDE

- 484 RAFUCKO ENTREVISTA EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO**
RAFUCKO, VIVEIROS DE CASTRO

Antropologia, cinema, festas e rituais, performances, fotografias, máscaras, músicas, publicidade, religiosidades. Por aí passa o universo de imaginação etnográfica apresentado em mais um número da *gis*. Nosso projeto de construir outros lugares de escritura textual, imagética e sonora da antropologia vai de vento em popa, fazendo coabitar registros e práticas de sentido em uma indisciplina característica de produções mal acomodados por nomes e categorias.

Na abertura de nossa seção de **ARTIGOS**, os textos de Inês Ladeira, André Demarchi e Diego Dias, Ruben Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz, agrupados em dossiê organizado por Paula Morgado a partir das contribuições realizadas no encontro *Olhares Cruzados*, encontram nas práticas de realização audiovisual indígena uma densidade etnográfica particular para repensar noções estritas de filme e cinema.

As técnicas de registro e composição são reapropriadas pelas comunidades estudadas por essas/es pesquisadoras/es de forma a descaracterizar traços que as sociedades ocidentais tomam como marcantes da produção audiovisual: a separação entre material bruto e editado, a própria montagem como pedra de toque do cinema, o filme como produto e não como processo e, portanto, sua ligação com rituais e performances em uma construção em ato e gesto cuja finalidade é o próprio fazer, seja na produção ou na circulação dos materiais registrados pelo olho da câmera.

Nesses textos, ganha relevância os entendimentos do protagonismo contemporâneo de cineastas indígenas que passam a organizar e disputar o conjunto de representações presentes e futuras de suas próprias culturas, convertendo-se não somente em artistas *per se*, mas em importantes mediadores culturais. Como salienta o ensaio de análise fílmica de Renato Sztutman que abre a seção **GIS** e também faz parte do dossiê, esses sujeitos assumem a produção de imagens e sua circulação para fins que não se dizem apenas da estética, mas se encontram umbilicalmente conectados com dimensões políticas de sua existência. Ou ainda com uma cinecosmopolítica, tal como conceitua Ruben Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz.

Em seguida, temos dois artigos que focam questões do imaginário social através de expressões imagéticas próprias das sociedades contemporâneas. O texto de Riccardo Putti retoma o tropos do pós-humano através de um trabalho analítico que conjuga tanto os *insights* oferecidos pelo filme *Gattaca* quanto as obras *Genesis* e *Cypher* de Eduardo Kac. Nas reflexões de Camila Ludovice e Layd Nogueira, por sua vez, as imagens

publicitárias se prestam a uma investigação que, a partir do material produzido pela Brahma com referência à Copa do Mundo de 2014, marca a inventividade potencial de apropriações paródicas e dialógicas, que são agenciadas por diversos sujeitos no contexto das redes sociais.

O terceiro artigo, de Alice Villela, retoma as questões em torno da imagem como mediação a partir de um conjunto de sentidos próprio aos Asuriní do Xingu. A complexidade de concepções e usos dessa prática imagética nos é dada a conhecer tanto historicamente, na digressão que a autora faz ao retomar a acepção patogênica que marcou o primeiro contato desses sujeitos com a fotografia, quanto no plano sincrônico que se apresenta na diferença de entendimentos que padres etnólogos e indígenas possuem em relação à essa produção.

O artigo de Kelen Pessuto retoma os temas da desconstrução de métodos e a rearticulação de sentidos na produção audiovisual através da obra do cineasta português Pedro Costa. O processo de construção fílmica desse diretor é trazido à tona a partir da noção de bricolagem que, conjugada com um método de concepção fílmica profundamente marcado pela estética *punk* e pelo lema DIY (*Do It Yourself*), enseja tessituras imagéticas e sonoras que, para utilizar as palavras da autora, são mais democráticas e assumem, em seu fazer, proposições dos sujeitos com os quais esse cinema se faz.

Já o artigo de Marcela Vasco se bem trata da fotografia como visibilidade, também a problematiza a partir dos vazios que a compõe e dos pontos de invisibilidade e refração à representação produzidos pela tentativa de capturar tragédias como o rompimento da barragem da mineradora Samarco em Bento Rodrigues, distrito da cidade de Mariana em Minas Gerais. Ao recorrer às reflexões de Didi-Huberman, a pesquisadora produz um terreno fértil de experimentação prática com fotografias enterradas e sobreviventes, como as chama, para compor uma consideração dessas representações visuais que não busca hipertrofiá-las nem insensibilizá-las.

O jogo entre imagem e texto na produção de sentidos etnográficos é uma estratégia também utilizada por Isabel Penoni em uma análise que, ao tomar os *makixi*, ancestrais manifestados na forma de bailarinos mascarados, como centro de atenção, faz ver relações bastante particulares entre a morfologia das máscaras e determinadas particularidades performáticas, especialmente relacionadas a estilos de dança. Tendo como cenário o Festival Internacional Tradicional Luvale, a autora, por um lado, discute processos de objetificação e comercialização da “cultura” e, por outro, mobiliza o escrutínio etnográfico dos sentidos do *makixi*, original dos rituais de circuncisão masculina praticado pelos luvale, para nos conduzir, tanto textual quanto imagetivamente, a um universo

complexo de interação entre expressões culturais e simbólicas que mobilizam, a partir de uma consistência cosmológica própria, diversas relações entre humanos, não-humanos e formas expressivas diversas.

Na seção que dá nome à revista, além da já mencionada análise fílmica de Renato Sztutman sobre os filmes do cineasta innu Réal J. Leblanc e do vídeo *Indian Time* de Carl Morasse, ambos incluídos como parte do dossiê *Olhares Cruzados*, temos o ensaio de Cristina Rosal sobre o fado português. A autora, ela própria fadista, descreve e inscreve com sua voz, acompanhada de músicos da cena lisboeta, vários tipos de fado, em uma atenção cruzada à formas expressivas diversas como vestimentas, performances, dança e música. Para ler, ver e ouvir.

Seguimos a seção com um ensaio poético audiovisual de Carolina Abreu realizado quando da visita de Richard Schechner ao Brasil. Conversas, palestras e seminários desse expoente pesquisador da antropologia da performance pautam esse filme.

Completando o conjunto de ensaios audiovisuais, temos a mistura de elementos de tradições religiosas e culturais diversas como pano de fundo da investigação audiovisual realizada por Rui Mourão num vídeo experimental de duas telas sobre a santería cubana. A confluência de dois enquadramentos deixa ao espectador a montagem de sentidos, produzindo conexões que não se restringem à soma de suas partes e sugerindo formas alternativas de manejar o jogo de imagens obtidas em campo.

O ensaio fotoetnográfico de Thiago Oliveira também se lança sobre imagens e imaginários da religião, dessa vez a partir de festejos de Cosme e Damião nos subúrbios do Rio de Janeiro. O sincretismo entre catolicismo e religiões afro-brasileiras nos conduz às igrejas e centros de umbanda e candomblé, passando por ações que envolvem, na presença ativa de crianças, tão característica dessas festividades, uma miríade de práticas de distribuição e consumo de doces, aí transformadas em oferendas rituais.

O trabalho fotográfico de Alexander Hilsenbeck Filho nos faz deixar o sagrado religioso e adentrar o minado campo da resistência social. As fotografias, apresentadas em preto e branco, foram tiradas durante o *I Festival CampArte pela Humanidade*, em julho de 2016, e revelam uma série de situações sociais cujo denominador comum é o uso marcado dos passamontanhas. Esse elemento é estético e político e opera tanto a possibilidade de apagamento da individualidade e a ênfase nos sentidos coletivos da luta zapatista, quanto impossibilita o sistema de reconhecimento e controle desses rebeldes pelo Estado, permitindo sua circulação social.

O ensaio fotopoético de Carlos Fadon Vicente encerra nossos gestos,

imagens e sons. Nele, imagens se constroem a partir de detalhes e sutilezas do ambiente urbano, combinando preocupação estética e ambivalência etnográfica, universo de sentido visual mais sugerido que mostrado, mais pressentido que encontrado.

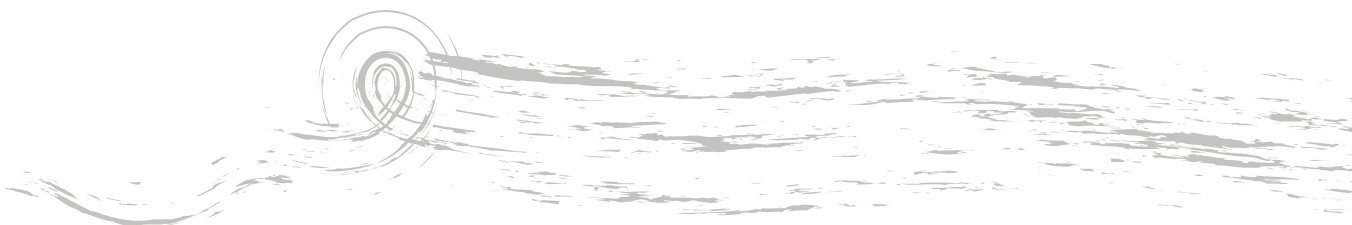
A seção dedicada à traduções, entrevistas e resenhas inicia com a versão em português, inédita, de um texto de Marilyn Strathern intitulado *Gênero de uma perna só*. Nesse artigo, a autora articula pressupostos dos sistemas visuais melanésios, os “tipos particulares de exibição” que fazem emergir as formas que compõe o mundo, ao imaginário de gênero que foi tão sofisticadamente analisado em toda sua obra, combinando, assim, dois importantes campos de reflexão antropológica contemporânea.

Como entrevista, voltamos ao universo do teatro e da performance ao mergulhar no diálogo entre John Dawsey e Richard Schechner. Contudo, os temas discutidos são tão variados quanto a trajetória indisciplinar dos autores e perpassam problemas que vão desde práticas etnográficas e discussões antropológicas sobre ritual, teatro e experiência até sentidos mais amplos da experiência estética e mesmo arte das cavernas, performance paleolítica, etologia, biologia e física.

As resenhas formam um conjunto bastante variado e analisam livros nos quais são tratadas questões como o lugar da imagem em problemas conceituais propriamente antropológicos (*A experiência da imagem na etnografia*), o modernismo artístico brasileiro a partir da obra de Anita Malfatti (*De Anita ao museu. O modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal*), relações entre dança popular e dança teatral (*Dança popular: espetáculo e devoção*), a persona cinematográfica de Humphrey Bogart (*Bogart duplo de Bogart: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946*), a fotografia, arquivo fotográfico e memória (*O instante incerto*), fotografia no Brasil oitocentista (*Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*) e contemporaneidade e incerteza social (*O mundo inteiro como lugar estranho*).

Encerrando a edição, a seção **ACHADOS NA REDE**, criada em 2017, traz um bate-papo, em forma de *talk show*, entre o artista Rafucko e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro no qual se tece uma crítica e bem-humorada reflexão sobre disputas e problemas que assolam o Brasil nos dias de hoje.

Como se pode notar, a diversidade temática e a pluralidade de abordagens e formas de jogar com métodos e composições distintas na criação de um imaginário etnográfico particular continuam sendo nosso horizonte de atuação editorial. Os ensaios aqui publicados produzem importantes tentativas que conjugam textos, imagens, sons e outras formas expressivas na construção de um mosaico tão amplo quanto propõe nossa aspiração e nosso desejo de experimentar.



Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

PAULA MORGADO DIAS LOPES

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS

O dossiê “Olhares Cruzados” reúne quatro artigos e um ensaio fílmico que dialogam estreitamente entre si. Foram inspirados no encontro “Olhares Cruzados: Brasil/Canadá”¹, realizado em outubro de 2016 no Departamento de Antropologia da USP e que reuniu profissionais da imagem, cineastas e pesquisadores do Brasil e Québec (Canadá) para discutir experiências audiovisuais colaborativas em área indígena². Estiveram conosco cineastas Guarani, Innu, Kayapó e Kuikuro. Em tal encontro buscou-se compartilhar reflexões interculturais e os processos de criação

1. A parceria nasceu do projeto “*Vers un réseautage international de recherches et de partenariats pour l’empowerment des individus et des communautés autochtones (Canada/Brésil) – 2013-2016*”, proposto pela associação canadense *Boîte Rouge Vif (BRV)*, de Quebec aos parceiros Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA)/USP, Centro de Trabalho Indigenista (CTI) de São Paulo, cada qual com sua expertise: a BRV, há anos trabalha com o povo indígena innu; a organização não governamental CTI/SP, dedicada, igualmente há anos, à causa guarani e o LISA da Universidade de São Paulo, focado na formação e pesquisa no campo da antropologia audiovisual. O projeto contou com uma equipe extensa formada por antropólogos, designers, videomakers, cineastas, jovens guarani e innu. Desse intercâmbio foram produzidos dois filmes, (um no Brasil e outro em Québec com base em gravações realizadas em duas comunidades indígenas innu da Costa Norte de Québec, *Ekuanitshit* e na aldeia guarani *Koenju* no Estado do Rio Grande do Sul.) e o referido seminário « Olhares Cruzados ». Tanto o filme como o seminário tinham por objetivo compartilhar as reflexões interculturais e os processos de criação cinematográficas implicados nesse trabalho.

2. As mesas redondas estão disponíveis em: <http://lisa.fflch.usp.br/node/169>

cinematográfica entre cineastas indígenas e pesquisadores, que abordaram temas contemporâneos como protagonismo indígena, produção compartilhada, arte, antropologia e política.

Inspirados pelas instigantes discussões do seminário convidamos outros colegas, do Brasil e de Quebec para participar deste dossiê. Transmissão cultural, cinema, protagonismo, produção compartilhada, mediação, política, interdisciplinaridade são temas que perpassam os cinco trabalhos deste dossiê e nos incitam a pensar sobre os caminhos contemporâneos traçados pelas comunidades indígenas e o papel da antropologia.

Abrimos o dossiê com o artigo de **Inês Ladeira**, coordenadora do CTI e parceira no projeto canadense. Em seu texto « Imagens, memórias e mediadores: olhares trocados de Norte a Sul », a autora realiza uma imersão no universo do cinema guarani atual. Destaca o papel ativo dos novos cineastas guarani, em um esforço de avaliar as imagens que circulam para dentro (nas aldeias) e para fora (nas cidades) graças às novas tecnologias. Antes de serem artistas, tais jovens são mediadores e têm o compromisso com o coletivo. Como diz Ladeira, as imagens são « guardadores de memórias », propulsoras de novas histórias e também reiteram valores indígenas. Como irá mostrar, na presente época de potência máxima da reprodutibilidade, modificam-se os usos e circulação das imagens, cuja importância é retificada pelos mais velhos. Para além da expansão dos circuitos de comunicação, ocorrem mudanças estéticas corporais e um novo culto à aparência física. Todavia, o que está em jogo é menos a busca pela visibilidade estética e mais dar visibilidade às duras realidades indígenas vividas por esses povos.

O artigo de **Andre Demarchi e Diego Madi**, dissecam a relação que há entre os elementos imagéticos e os rituais nas aldeias mebêngôkre (Kayapó). Além de discorrer sobre os circuitos imagéticos, os autores buscam responder, na perspectiva desse grupo, porquê os rituais são considerados os produtos filmados mais valorizados. A análise parte do « Projeto de Documentação da Cultura Mebêngôkre », desenvolvido de 2009 a 2015, desenvolvido pelos autores junto ao Museu do Índio. Segundo os autores os filmes-rituais revelam uma escolha estética e relacional. Ao mesmo tempo eles têm uma dimensão sincrônica, no plano da circulação, de consumo imediato e revelam, também, uma dimensão diacrônica, cujo « projeto imagético é voltado para o futuro ». Como irão mostrar detalhadamente « a relação entre vídeo, performatizar e cultura encontra sua expressão máxima em tais filmagens-rituais».

O terceiro artigo de **Ruben Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz** também trafega no campo do ritual e filme, desta vez, entre os Maxacali. Segundo o autor, tal relação só se faz compreensível ao entendermos a sua

« lógica e estratégia De modo distinto do que é desenvolvido por Demarchi e Dias, aqui um novo elemento é acrescentado à análise: a dimensão histórica. O desafio é articular as três camadas desta reflexão: entender como no cinema indígena maxakali os campos história, cosmologia e ritual estão entrelaçados, como o ritual pode ser compreendido por meio do cinema que realizam e, por fim, como um se transforma no outro ou um transforma o outro.

A quarta contribuição, em forma de uma análise fílmica, nos é apresentada por **Renato Sztutman** que participou, como André Demarchi e Inês Ladeira, do encontro « Olhares Cruzados » na USP³. Nessa ocasião Sztutman ficou muito impressionado com a potência estética dos filmes realizados por Réal Leblanc, do povo innu, apresentados na mostra de filmes guarani e innu do referido evento. Inspirado pelos filmes-poesmas de Réal, o autor irá nos proporcionar uma imersão nesse universo fílmico, revelando como estética e política são indissociáveis. Por meio de uma fina análise fílmica, o autor concluirá que a « poesia não estaria apenas no texto mas no discurso visual, na capacidade do realizador de compor imagens e nos conduzir à estética como política.

Finalmente temos como quinto trabalho o filme « Indian Time », de autoria de Carl Morasse, membro da associação BRV de Québec, instituição idealizadora do projeto « Olhares Cruzados ». Seu trabalho encerra nosso dossiê e, ao mesmo tempo, traduz a síntese das trocas interdisciplinares travadas entre instituições universitárias e indígenas, tomando por base seu trabalho junto a BRV. Por meio deste filme os leitores, em especial os sulamericanos, têm a possibilidade de mergulhar em um universo, para esse público, pouco conhecido, o universo indígena de Quebec. Nesse trabalho o autor busca criar a oportunidade de ouvirmos a voz dos autóctones e apreciarmos sua criação artística, situando-se na fronteira do que chamamos de filme de autor e documentário.

3. Renato participou do encontro « Olhares Cruzados » na mesa « Cinema indígena : mediação e política ». Nesta ocasião abordou-se os papéis políticos e de mediação dos novos cineasta indígenas, abordando suas produções fílmicas dentro e fora de sua comunidade, aprofundando o debate sobre as diferentes recepções dessa produção, sua relação com os discursos das lideranças indígenas e seu papel de mediador entre a comunidade e o mundo exterior.

PAULA MORGADO DIAS LOPES

Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2004) com pós-doutorado em antropologia visual na Université Laval (Quebec, Canadá), 2009. Desde 1992 trabalha no *Laboratório de Imagem e Som em Antropologia* da mesma instituição, Desenvolveu pesquisa na Amazônia entre os povos Wayana e Aparai, da qual resultou sua dissertação de mestrado (1994) e artigos na área de etnomedicina. Posteriormente passou a dedicar-se a antropologia visual, focada na pesquisa entre os Wayana da Guiana Francesa, concluindo sua tese de doutorado (2004). Desde 2006, desenvolve estudos no campo da antropologia e as tecnologias de informação e comunicação, interessada pelos discursos indígenas na cibercultura, da sua produção fílmica e sobre seus acervos audiovisuais depositados em instituições acadêmicas. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) da USP, do Centre interuniversitaire d'études et recherches autochtones (CIÉRA) da Université Laval (QC) e da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).



Centro de Trabalho
Indigenista, São Paulo, Brasil.

MARIA INÊS LADEIRA

IMAGENS, MEMÓRIAS E MEDIADORES: OLHARES TROCADOS DE NORTE A SUL DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS

RESUMO

O acesso e o domínio das tecnologias audiovisuais digitais ampliaram as concepções dos Guarani a respeito da captação de suas imagens pessoais, instituindo a figura do cineasta indígena, que passa a ter um papel ativo na criação do futuro de sua história. A partir das considerações dos cineastas indígenas acerca de seu papel de mediadores e de sua relação com os equipamentos e com o *fazer cinema*, abordo alguns sentidos apontados pelos Guarani em relação à reprodução, utilidade e circulação de imagens e informações nas aldeias e cidades. Neste artigo foram agregados comentários de cineastas guarani e innu que participaram de um projeto de parceria e intercâmbio audiovisual com as instituições La Boîte Rouge Vif (BRV), Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA/USP).

palavras-chave

imagens; captação; mediação;
veiculação; Guarani-Innu.

INTRODUÇÃO

Desde o começo de meu trabalho e pesquisa entre os Guarani passei a notar as reações que as fotografias, ou melhor, os retratos, produziam nas pessoas e como circulavam entre as casas e os parentes. A chegada das tecnologias audiovisuais, sobretudo dos meios digitais, implicou novas formas de comunicação que foram adotadas pelos índios, ampliando o trânsito de notícias e saberes para aldeias e lugares distantes, incluindo os discursos e narrativas com toda eloquência de sua expressão oral. O uso no cotidiano das formas de captação e reprodução de imagens, do papel às mídias digitais, reveste-se de novos sentidos e suscita reflexões sobre o futuro de sua memória¹.

Voltado à relação dos índios com os registros audiovisuais, este texto se constitui de reflexões e lembranças derivadas de minha experiência profissional no Centro de Trabalho Indigenista (CTI) por meio do qual tive a oportunidade de acompanhar, em diferentes ocasiões, registros fotográficos e fílmicos em aldeias guarani nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. Entremeio, no conjunto destes apontamentos, alguns comentários dos índios que participaram do projeto “Olhares cruzados: intercâmbio audiovisual entre artistas das nações Innu e Guarani”, realizado por meio de uma parceria entre a Boîte Rouge Vif (BRV), do Québec, Canadá, o CTI, o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA/USP), no Brasil, artistas guarani (Rio Grande do Sul, Brasil) e artistas innu (Québec, Canadá), nos anos de 2014 a 2016². Cabe ressaltar que tal projeto provocou a escrita deste artigo.

1. Povos de tradição artística cujas formas de reprodução são regidas por cânones próprios, os Guarani parecem destinar às tecnologias de reprodução a função de reinventar diretamente o “original”: a pessoa, seus atos e seu meio. Vários aspectos da relação dos índios com a fotografia e o audiovisual me remetem ao célebre ensaio de Walter Benjamin (1994) “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado pela primeira vez em 1936 e que, mesmo tendo sido concebido numa outra era das tecnologias de reprodução, não perde sua atualidade. Embora fundamentando as noções de autenticidade, aura, originalidade etc. sob os parâmetros oriundos da tradição artística ocidental, sobretudo a pictórica, a abordagem do autor sobre a reprodutibilidade técnica, em especial a fotografia, “germe do cinema”, suscita releituras e ecoa no fascínio e nas possibilidades que desperta, nos índios, a cópia/imitação e exibição de sua imagem. Entre tantas outras, cito a seguinte passagem do ensaio de Benjamin que me parece pertinente: “No caso da fotografia, é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; [...] Ao mesmo tempo, a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado” (Grifo meu).

2 Em razão do formato do projeto e das condições materiais, que não possibilitaram a participação conjunta da equipe em todas as etapas, as percepções sobre os processos do trabalho foram bem diversificadas. Nesse sentido, os comentários aqui apresentados provêm de uma visão bastante parcial derivada da minha participação limitada nas filmagens e de observações dos artistas indígenas, sobretudo os do Brasil, colhidas durante atividades conjuntas e reuniões.

A experiência que possuo com o cinema restringe-se, praticamente, à condição de aficionada por essa arte, mantendo-me à parte do debate acadêmico sobre a relação entre cinema e antropologia – debate que se renova e recicla na mesma proporção em que se intensificam as produções audiovisuais de realizadores indígenas. É fato que, cada vez mais, os índios com acesso às tecnologias digitais se deslocam para trás das câmeras, conectando ao papel de observado o de observador.

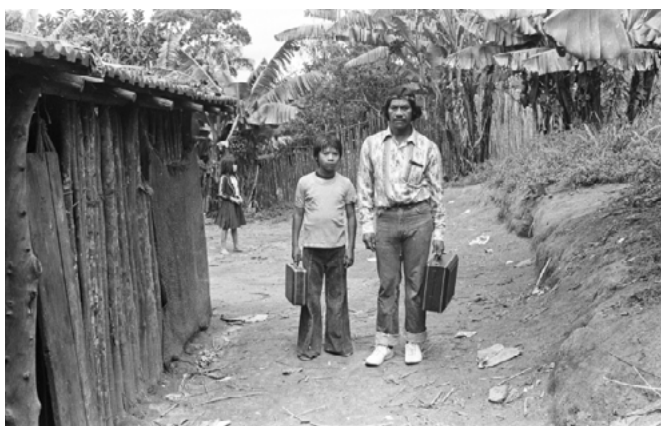
Gostaria de salientar que outras tantas questões com ampla ressonância cosmológica, que transparecem em algumas passagens, relativas ao fazer, reproduzir e ver imagens – para além da criação – e que dão sentido e valor à arte da “imitação”, não serão aprofundadas nos limites deste texto.

QUANDO TEM INÍCIO ESTA CONVERSA: ALGUMAS LEMBRANÇAS

No final dos anos 1970 e 1980, nas aldeias de São Paulo, já os velhos guarani se intrigavam com a película fotográfica por ela guardar, esconder enroladinhos seus corpos, suas almas. Ao receberem as fotos ampliadas, novas surpresas tinham ao se notarem “parados” no dia da foto; os retratos paralisavam aquele tempo e passavam a ser, então, também guardadores de memória, testemunhas versáteis sobre as quais podiam acrescentar movimentos e conceber livremente versões dos momentos e acontecimentos captados, ao compasso das lembranças, volúveis, fluídas e renováveis. E, ao mostrá-las, contavam casos e inseriam outras personagens e passagens.

figura 1

Para essa foto encomendada, o pai, José Fernandes, então cacique da aldeia Barragem, em São Paulo, arrumou-se e seu filho, posando como se estivessem partindo ou chegando de viagem, em 1980. Foto: Inês Ladeira.



O projeto foi concluído no Seminário Transdisciplinaridade em foco: antropologia, arte e cinema, entre 17 e 19 de outubro de 2016, na Universidade de São Paulo, contando com a participação de cineastas indígenas, pesquisadores, professores e a equipe de *Olhares cruzados (Regards Croisés)*. Na ocasião, foram projetados os vídeos produzidos em territórios innu e guarani e, num debate ampliado, cineastas indígenas de diferentes nações exibiram e comentaram seus filmes.

Ainda que a fotografia necessitasse de outros aparatos (laboratórios de revelação e ampliação) para fazer surgir materialidades e imaterialidades guardadas nas caixinhas dos filmes, as câmeras fotográficas e de vídeo analógicas atribuíam aos seus operadores poderes de encantamento. Não foi sem razão que um *xamõii*³, durante uma comemoração, em 1980 na aldeia Palmeirinha, no estado do Paraná, não permitiu que uma jovem liderança, revoltada com o registro não autorizado, destruísse o filme nem a câmera do fotógrafo contendo as imagens. Depois do incidente o *xamõii* revelou que, sem se desencantar do filme (sem se revelar), sua “alma” ficaria em perigo.

Embora a máquina fotográfica já fosse utilizada desde a década de 1970 em algumas aldeias guarani, seu uso apenas viria a se tornar mais amplamente socializado nas décadas seguintes. Os registros eram feitos, a princípio, quase que exclusivamente por homens, em visitas aos parentes que moravam em aldeias distantes, para serem mostrados depois aos que ficavam. Apesar da variedade de modelos de “máquinas” com preços bem acessíveis disponíveis no mercado, de pouca durabilidade, muitas delas descartáveis (qualidade intrínseca das coisas feitas pelo *jurua* – não indígena), a reprodução das fotos, isto é, a revelação/ampliação era cara e as lojas que prestavam esses serviços ficavam distante das aldeias.

Acerca da efemeridade ou “da pouca durabilidade das coisas do *jurua*”, tema que permeia os discursos dos mais velhos em suas análises e profecias sobre o mundo terrestre⁴, Ariel, jovem cineasta guarani, recentemente, durante avaliação do projeto *Olhares cruzados*, referido neste artigo, observou como os mais velhos se conformam com as inovações tecnológicas. Segundo ele, os *xamõii* e as *xejaryi* sabem do interesse dos mais novos pelas “coisas passageiras”, não duráveis, fabricadas pelos não indígenas, tais como equipamentos eletrônicos, mas sabem também que, assim como essas coisas não são duráveis neste mundo, o sentimento de apego a elas também é efêmero, inconstante. Ariel afirma ainda que, em virtude da forte “espiritualidade guarani”, os jovens que se distanciam da vida da aldeia, aproximando-se do modo de vida do “branco”, “acabam sempre voltando” ou reintegrando-se, ainda que com nova bagagem, aos próprios sistemas e modo de vida guarani.

3. *Tamõii* e *jaryi*, respectivamente, avô, ancião, sábio e avó, anciã, sábia, ou dirigente espiritual. A partícula *xe* no início – *xeramõii* ou *xamõii* e *xejaryi* – indica o pronome possessivo na primeira pessoa do singular, mas, em seu uso corriqueiro, não implica exclusividade.

4. Em contraponto com a morada das divindades (*Nhanderu Kuéry*), *Yvy marã'ey*, onde tudo se eterniza pela renovação dos ciclos. Aqui, faço uma referência simplificada dessa concepção, cujas variáveis têm sido abordadas na literatura etnográfica a partir de Nimuendaju.

ESPELHO

Na aldeia Pindoty, no estado de São Paulo, o *xamõi* Luís contou que, nos idos de 1930, 1940, as primeiras imagens que via de seu rosto eram aquelas refletidas nas águas do rio. Ao amanhecer, indo lavar o rosto ou se banhar, gostava de se olhar nas águas cujos movimentos e brilhos modificavam suas feições. Olhava-se de lado e de frente, brincando com as imagens deformadas pelo movimento das águas. Já era casado quando se olhou pela primeira vez no espelho e pode se reconhecer no primeiro retrato tirado por um fotógrafo numa praça da cidade onde vendia artesanato. O fotógrafo disse que o achou bonito e queria colocar sua foto na galeria de retratos 3x4 para atrair fregueses. Seu Luís disse que não pagaria por isso; só se fosse de graça. O fotógrafo concordou e depois lhe deu dois retratos, dos quais ele não gostou; guardou na carteira e logo perdeu. Depois disso, precisou novamente tirar retrato para um documento e novamente não gostou de ver só seu rosto recortado.

Nos anos de 1970 e 1980, por eu ter uma máquina fotográfica e a confiança da comunidade, era solicitada para tirar retratos “posados” de famílias e de crianças para que pudessem mostrar, quando tivessem ocasião, aos parentes que viviam em aldeias distantes (assim soube como é extenso o território guarani). Lembro que as crianças choravam copiosamente ao verem a máquina apontada para elas (hoje em dia, nas mesmas aldeias, fazem poses e brincadeiras) e os velhos viravam o rosto, incomodados. Definitivamente não gostavam das fotos espontâneas. Nesse ofício eu era “intimada” a fotografá-los de corpo inteiro, isto é, com mãos, pés e cabeça, a boca fechada sem risos (em vão tentei captar risadas espontâneas, pois ao perceberem a câmera em sua direção imediatamente fechavam os lábios). Sem esses predicados, a foto não servia. Muitas vezes, preferindo as fotos de meio corpo nas quais se realçavam as expressões faciais e os olhares, eu insistia nessa aproximação com recortes e zoom, mas as fotos, assim aproximadas, ficavam de lembrança para mim, etnógrafa e fotógrafa amadora que não estava sujeita às sanções divinas.

figuras 2 e 3
Crianças posando
para foto na Aldeia
Pindoty, Vale do
Ribeira, SP, 2006.
Foto: Inês Ladeira.



figura 4
Koëju, RS, durante
filmagem de
Olhares Cruzados,
2015. Foto: Wera
Alexandre.



Esse entendimento sobre a exposição da imagem corporal não era exclusivo nas aldeias de São Paulo e do Rio de Janeiro, que eu mais frequentava nesse tempo. Ao verem um dos primeiros registros em vídeo de um longo discurso de uma célebre dirigente espiritual, os Guarani da Aldeia Boa Esperança, no Espírito Santo, ficaram assustados e preocupados com a cabeça da sua profetisa, em branco e preto, movendo-se sozinha, de lá para cá. Felizmente esse registro dos anos 1980 foi guardado⁵.

Recentemente na aldeia Tenonde Porã, em São Paulo, um *xamõ*i contou que até hoje não gosta de tirar fotografia, pois ela paralisa, prende sua imagem. Já do filme, para minha surpresa, ele disse gostar e ficar à

5. Guardado, é claro, pelo operador da câmera, o próprio cineasta Andrea Tonacci, que, pouco tempo antes de falecer, se deu conta do valor documental e, para os índios, também sentimental, de seus primeiros trabalhos em vídeo, e distribuiu cópias do material em algumas aldeias guarani. Ousaria dizer que, em sentido figurado, hoje esse vídeo é *cult* entre os guarani, principalmente por sua antiguidade e pela memória da célebre *xejaryi*.

vontade, pois, segundo justificou, “meu corpo circula e todos veem minha palavra e meu corpo em movimento, que andam, caminham juntos por todo o mundo, e todos me veem e me escutam de onde estiverem”. Ainda assim, disse preferir quando aparece inteiro, quando não cortam seu corpo e sua palavra, mas entende e aceita que a dinâmica de movimento da câmera tem seu próprio jeito⁶.

A APROPRIAÇÃO DAS TÉCNICAS AUDIOVISUAIS E O USO DAS IMAGENS ENTRE OS GUARANI: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O uso de equipamentos de vídeo e a apropriação da linguagem cinematográfica entre os povos indígenas são relativamente recentes e restritos, tanto por conta do grande número de povos⁷ de tradições distintas, que vivem em contextos socioeconômicos e ambientais diversos, como pelos processos históricos de colonização que se mantêm em curso. Assim, no Brasil as experiências dos índios com as mídias audiovisuais são deveras multifacetadas.

Entre a população Guarani, cujo território de ocupação tradicional se estende por um amplo espaço geográfico⁸, as relações e os modos de se

6. Durante uma reunião na aldeia mencionada, quando foram apresentados alguns vídeos de manifestações, discursos, cantos e danças, mantive uma conversa à parte com esse senhor que aparece em vários deles, pois estava interessada na sua avaliação pessoal e em seu sentimento, tendo anotado suas palavras.

7. Segundo o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010 havia 896.917 indígenas no Brasil (324.834 em áreas urbanas e 572.083 em áreas rurais), o que corresponde a cerca de 0,47% da população total do país. Foram estimadas pelo Instituto cerca de 305 etnias e 274 línguas.

8. Ao território ocupado pelos Guarani foram se sobrepondo fronteiras que constituem os Estados nacionais Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia. O fracionamento desse amplo território, decorrente dos processos históricos de colonização na América do Sul – guerras, disputas territoriais, missões jesuíticas, bandeirantismo, aldeamentos, integração forçada, confinamento em reservas etc. –, provocou o aniquilamento de milhares de sítios e núcleos guarani, impactando as dinâmicas de mobilidade desse povo. Pode-se dizer que se trata do povo em cujo território de ocupação histórica incide o maior número de divisões político-administrativas correspondentes a cada um dos Estados nacionais. Atualmente, em torno de 1.416 comunidades, aldeias ou núcleos familiares dispostos nessa grande porção continental abrigam cerca de 280 mil pessoas. No Brasil, entre os anos de 2012 e 2015, segundo dados oficiais e levantamentos da equipe que elaborou o caderno do *Mapa Guarani Continental* (2016), formada por profissionais de organizações indigenistas dos países que permeiam o território guarani, estimou-se uma população de 85.255 pessoas em onze estados. Para os Guarani Mbya, a noção de território está associada ao conceito de *Yvyrypa* (*yvy*: terra; *tupa*: leito, assento), que pressupõe uma ordenação cosmológica da Terra indivisível onde difundem as moradas (*tata'ypy re* = lugar onde acendem os fogos) e são criados elos de comunicação e continuidade com Nhanderu retã, moradas dos

comunicar com a sociedade envolvente variam muito entre indivíduos e mesmo entre núcleos familiares. Enquanto alguns, especialmente as atuais lideranças políticas, mantêm uma relação contínua com setores da sociedade civil e instituições governamentais, expressando-se sem dificuldades no idioma nacional, manifestando-se nas mídias e em espaços públicos em defesa dos direitos de seu povo, uma grande parcela, sem domínio da língua oficial, tem sua expressão discursiva e política voltada às redes próprias de comunicação e interação, perfazendo relações sociopolíticas internas, isto é, constitutivas de parentelas.

A presença e a expansão das novas mídias nas aldeias envolvem questões relativas à comunicabilidade entre as pessoas, à difusão de ideias e, sobretudo, à emergência, produção e exposição de imagens individuais nas redes sociais. Sem dúvida, para os jovens indígenas o acesso a essas redes resulta na ampliação de circuitos de comunicação, por meio dos quais veiculam, em diversas aldeias e cidades, personagens individualizadas/particularizadas (em contraste com as imagens das lideranças, que se projetam como pessoas “públicas”, isto é, como mediadoras de interesses sociais coletivos). Cabe aqui um parêntesis para mencionar a crítica velada de um *xamõĩ* ao atual uso exagerado de roupas, adereços e tinturas no cabelo pelos jovens, isto é, ao jeito de enfeitar-se à moda dos *jurua* (não índios) e assim se representar nas redes sociais. Contou-me que “antigamente” o culto à aparência física não era bem visto. Não se devia fazer com que essa aparência ocultasse a alma, pois essa se enfraqueceria. O corpo devia estar “limpo” para não ofuscar a alma, para que a pessoa – corpo e alma – aparecesse simultaneamente, para que a alma não se dissociasse ou se perdesse.

Devido à amplitude do uso das redes sociais, em especial do Facebook, principalmente entre os jovens, essa forma de expressão e comunicação ganha um perfil próprio que vem também sendo alvo e fonte de inúmeras pesquisas. O que observo, no entanto, é que entre os Guarani a circulação de notícias dos parentes e de informações em geral, incluindo as advindas das relações com o *jurua*, não suprimiu seus próprios modos de comunicação e interação social e ambiental – que se operam em

“regentes” divinos. Superfície terrestre sem fronteiras nacionais ou político-administrativas que abriga toda a diversidade das espécies, de costumes, modelos e tradições. Apesar da crítica situação fundiária na qual vivem em razão da exiguidade de terras que lhes restam disponíveis, pode-se dizer que os Guarani conservam, de modo geral, um padrão singular de uso do espaço que prioriza a extensão do território geográfico, isto é, a amplidão de seu mundo terrestre. Essa concepção territorial que privilegia o todo, necessário à manutenção de sistemas e dinâmicas guarani, é explícita quando, a despeito das reivindicações para garantir as áreas que ocupam, prevalece a preservação da configuração de seu amplo território, necessário para a prática de seus movimentos e de sua liberdade (Ladeira, 2008 [2001]).

visitações, sonhos, rituais, dentre outros meios –, os quais vêm interagindo inovadoramente com as novas tecnologias.

A situação dos índios no Brasil, marcada por conflitos de terras – em particular a dos Guarani, que possuem ínfimas parcelas, insuficientes para reprodução de seu modo de vida, e têm um longo e árduo caminho a percorrer para garantir o reconhecimento oficial de seus direitos históricos e territoriais –, é também e sobretudo veiculada nas manifestações políticas e na mobilização de suas organizações representativas. Cabe ressaltar aqui a variada gama de influências e as novas mediações provocadas e infundidas pelos diversos aparatos tecnológicos. A maioria dos registros produzidos em vídeo pelos índios demonstram, ostensiva e prioritariamente, uma posição contrária às políticas de confinamento e desrespeito aos direitos constitucionais, e à torrente de notícias, de modo geral estereotipadas e tendenciosas, sobre os povos indígenas, divulgadas pelas empresas da grande mídia. Nesse sentido, ainda que as experiências com os registros audiovisuais não sejam uniformes, o uso da câmera de vídeo permitiu aos índios reinventar formas de representação e expressão, revelando, eles mesmos, os interesses, as preocupações e visões de mundo de diferentes povos indígenas.

Não obstante o cinema etnográfico tenha uma longa história, no Brasil foi a partir dos anos 1980, com as oficinas de vídeo e de formação de cineastas indígenas (chamados então *videomakers*)⁹ que surgiram as primeiras realizações indígenas, as quais se multiplicaram com as novas tecnologias e os equipamentos digitais, tornando mais acessíveis tanto a filmagem como a montagem. Tornou-se patente nas últimas décadas a crescente expressão da produção dos cineastas indígenas no cinema nacional, difundida em significativo material etnográfico que tem suscitado pesquisas e literatura especializadas¹⁰.

Os vídeos realizados por cineastas não indígenas, tais como reportagens e registros etnográficos, sobretudo de rituais, nos anos 1980 e 1990, muitos deles já contando com a colaboração dos índios, os instigaram a roteirizar, cenografar, captar imagens e montar seus próprios filmes¹¹.

9. Promovidas mais intensamente a partir da década de 2000 por projetos do pioneiro Vídeo nas Aldeias, CTI, Pontos de Cultura e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultura (Iphan/Minc), entre outras iniciativas.

10. Em “Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes” (2016), as autoras Nadja Marin e Paula Morgado apresentam uma retrospectiva minuciosa e comentada sobre a produção e os novos caminhos abertos pelos filmes realizados pelos indígenas nos últimos trinta anos, em meio aos filmes até então produzidos sobre os povos indígenas, por vezes idealizados e distorcidos, por vezes inovadores.

11. Os processos de “passagem” das técnicas de filmagem aos índios estavam inseridos no

Para os povos indígenas que vivem situações de intensos conflitos fundiários, rapidamente a apropriação do audiovisual imprimiu uma forma eficaz de denúncia e constituiu um instrumento de luta pela conquista de direitos territoriais e sociais. Contudo, conforme se expressou o fotógrafo guarani Vhera Poty, durante reunião do projeto “Olhares cruzados”, no Québec, a veiculação das lutas políticas por meio do audiovisual pode ir muito além ao dar visibilidade também para os “valores indígenas, como a espiritualidade e a riqueza das atividades tradicionais”. E, em seu entendimento, é o cineasta indígena, enquanto mediador, quem irá traduzir esses valores. Nessa direção, Patricia Ferreira ressaltou a importância de os próprios indígenas serem os cineastas e documentaristas em suas comunidades, pois “o conhecimento dos mais velhos, muitas vezes não tem sido passado adequadamente aos não indígenas”. Enquanto cineasta, Patricia disse ter a possibilidade de levar a mensagem dos mais velhos “sem intermediações e sem erros de interpretações”¹². Sob esse ponto de vista é oportuno acrescentar que, numa situação ideal, no processo de seleção e montagem do material bruto – registros etnográficos de atividades cotidianas e de rituais, por exemplo – as decisões sobre o que, a quem e quando mostrar, o que pode e deve ser traduzido, qual o tempo das palavras, enfim, em que “lugares” serão veiculados os filmes, deveriam ser consensuais e, sobretudo, ter a anuência dos *xamõi*.

É comum que de um mesmo conjunto ou sequência de imagens registradas resultem filmes diferentes: montagens curtas, para não cansar o público não indígena e, ao mesmo tempo, cativá-lo mostrando sua “cultura”¹³, mais de acordo com o ritmo das narrativas convencionais

âmbito do projeto “Vídeo nas Aldeias” que, nas décadas de 1980 e 1990, era integrado ao CTI. Nesse período, anterior à ênfase nas oficinas de formação de *videomakers*, o projeto fomentava uma série de intercâmbios audiovisuais entre povos indígenas. Os índios participavam ativamente da realização de vídeos, dentre os quais os comentados *A festa da moça* (Carelli 1987); *O espírito da TV* (Gallois, Carelli 1990); *Boca livre no Sararé* (Carelli, Longobardi, Valadão 1992); *A arca dos Zo'e* (Gallois, Carelli 1993); *Eu já fui seu irmão* (Carelli 1993); *Placa não fala* (Gallois, Carelli 1996); *Yãkwá: o banquete dos espíritos* (Valadão 1995).

12. Vhera Poty (fotógrafo) e Patricia Ferreira (cineasta) são artistas guarani participantes do projeto “Olhares cruzados”. Essas observações foram feitas no Québec, em reunião para formulação das linhas do filme a ser produzido pelo projeto de intercâmbio audiovisual entre artistas das nações Innu e Guarani. Breve compilação das impressões e reflexões oriundas das visitas aos territórios innu constam de relatório de viagem ao Québec. Centro de Trabalho Indigenista (CTI), 2014.

13. A consciência de uma cultura própria constitui fenômeno relacional, emerge da alteridade, em que a exibição “performática” de elementos imbuídos de sentidos novos, até mesmo estereotipados, por parte dos próprios índios, compõe seu instrumental político enquanto sujeitos de direitos históricos e territoriais. Evoco aqui o trabalho referencial de Manuela Carneiro da Cunha, *Cultura com aspas* (2009), valendo-me do mesmo recurso tipográfico para remissão à discussão dos termos cultura e “cultura”.

(às vezes até mesmo publicitárias) do cinema comercial, uma imitação que seja impactante, para circular em festivais. De modo concomitante, prolifera a produção de filmes visando circuitos diferenciados, como no caso daqueles direcionados especialmente à audiência nas aldeias, com duração mais longa, sobretudo sem cortes nos discursos rituais, apresentando cenas com planos mais abertos nos quais se reconhecem e encontram pessoas. Tais produções servem para avivar lembranças e matar saudades. Com forte apelo afetivo, vão muito além da função utilitária do filme como depositário e transmissor de saberes às novas gerações. Atualmente, ambas as modalidades produzidas pelos cineastas indígenas têm tido forte repercussão no interior das comunidades.

O filme *Guairaka'i ja: o dono da lontra*, de Wera Alexandre (2012), vai mais além dessas premissas. Cumprindo a incumbência de elaborar um audiovisual para um projeto da Comissão Guaraní Yvyrupa (CGY), na aldeia Pinhal no Paraná, Wera se deparou com uma situação que o atraiu para “fora” do projeto, levando-o para dentro do cinema. Captou na *Opy* (casa de rituais) o ritual de purificação de um jovem caçador desavisado e do animal morto, etnografando, com envolvimento, a prática, o discurso e os sentimentos. Tempos depois, em uma aldeia em São Paulo, conversando com um *xamõ*i perguntei se ele gostara do filme, apresentado em festivais de cinema, e se concordava que as cenas fossem mostradas aos *jurua*. Ele disse “sim!” e também que havia gostado do filme, mas que faltava um pedaço: a cena do caçador tirando a caça da armadilha. E, mesmo sabendo que o cineasta não presenciara esse momento, insistiu que, depois de filmar o que havia visto, ele devia reconstituir a cena da armadilha e “colocar” no início do filme para que “todo mundo” entendesse melhor o acontecimento.

À medida que se adaptam às câmeras e dominam técnicas e linguagens audiovisuais, os cineastas indígenas são também seduzidos pelo potencial do cinema de converter, sob uma perspectiva circular, o documental em ficcional e vice-versa, evidenciando essa indissociabilidade ou simultaneidade própria à linguagem cinematográfica. Em não havendo limites entre ficção e documentário, também no filme etnográfico não há barreiras entre o real e o imaginário¹⁴. Com isso, adquirindo o domínio audiovisual, os cineastas indígenas inferiram outras intenções a partir do olhar da câmera, colocando-se como personagens e narradores em seus filmes. Ao mesmo

14. No artigo “Etnoficção: uma ponte entre fronteiras”, Alexandrine Boudreault-Fournier, Sylvia Caiuby Novaes e Rose Satiko Gitirana Hikiji (2016, 37-58) inspiram-se no cinema de Jean Rouché, para tecer uma abordagem esmerada e crítica sobre as aludidas distinções e fronteiras entre ficção e documentário. A partir de sua experiência com a etnoficção e a antropologia compartilhada na realização do curta-metragem *Fabrik Funk*, aprofundam as especificidades da ficção na literatura e no cinema, buscando um melhor entendimento sobre as “possibilidades da etnoficção como estratégia narrativa para antropólogos que fazem filmes”.

tempo, as narrativas míticas passam a ter um lugar privilegiado nesse cinema. A partir de uma perspectiva cosmológica, atribuindo formas, cores, sons e palavras aos personagens míticos, os cineastas indígenas ressaltam suas propriedades de iludir, e assim tornam-se, eles mesmos, “donos” da ilusão que o cinema propicia. Em sintonia com essa lógica do cinema, os personagens míticos enganam e são enganados. Sendo a enganação, a imitação e a ilusão temáticas constitutivas das narrativas míticas, seu poder persuasório, transferido pelo cinema ao cineasta indígena, o transforma, em seu processo criativo, também em um personagem mítico que transcende o mundo e as artes dos não indígenas. Ariel, ao falar sobre seu novo filme em processo¹⁵, diz que “os Guarani, nas aldeias em geral, gostam muito de ficção e para contar as histórias que os não indígenas chamam de mito, e pra nós é história, tem muitas coisas, que pra mostrar mesmo como são, só pode ser feito ficção, não dá para ser documentário”¹⁶.

Outro aspecto que chama a atenção nos filmes que os Guarani têm realizado em suas viagens é que tais filmes adquirem muitas vezes um caráter de reportagem, na medida em que narram a experiência, comentam impressões e “mostram-se” em lugares desconhecidos por aqueles que irão assisti-los nas aldeias, e para quem claramente se direcionam. Nesses filmes, em que os Guarani se colocam como atores “repórteres” e mensageiros, percebe-se que ficam muito à vontade nesse protagonismo e desempenham com desenvoltura tais papéis.

Embora sem aprofundar a análise sobre essas produções, cito um exemplo em que participei de todo o processo. *Jaguata Pyau: a terra onde pisamos* (CTI 1998) surgiu dos registros de uma viagem de lideranças espirituais, *xamõi* e *jaryi*, de aldeias do litoral do Brasil para aldeias situadas na Argentina e no Paraguai, em janeiro de 1997. O roteiro era o próprio percurso da viagem, com todos os imprevistos e obstáculos, e a câmera ia a reboque. Os primeiros registros constrangeram e mesmo emudeceram os entrevistados, pelas perguntas descabidas e pela exposição desarmada diante da câmera do *jurua*. No decorrer dos dias, os visitantes guarani, já com um microfone ou gravador na mão, conduziram as cenas, expressaram-se com palavras de seus repertórios sagrados, mostraram lugares e pessoas que reencontraram, enfim,

15. Em palestra no Seminário Transdisciplinaridade em foco: antropologia, arte e cinema, 2016, USP.

16. Colocar-se como ator no papel de seres míticos é uma atração para os índios. Um desses filmes, *Manoá: a lenda das Queixadas* (Mendes 1990), tem Carlos Papá Miri Poty como protagonista. Atores guarani atuam em vários filmes versados em narrativas míticas, dirigidos ou não por cineastas guarani. Também o elaborado processo de criação do premiado *Segredos da mata*, de Gallois e Carelli (1998), sobre fábulas dos monstros canibais, envolveu os Wajapi nas funções de figurinistas, cenógrafos, narradores e atores.

noticiaram para seus públicos nas respectivas aldeias as “coisas importantes que viram”¹⁷.

Recentemente, no filme produzido ao longo do projeto “Olhares cruzados” pela equipe de cineastas brasileiros, observei o mesmo tom “jornalístico” sobre a experiência na descrição visual dos alimentos e nas explicações sobre o que viram e conheceram a respeito da nação Innu. Parecia-me que, com esse filme, estavam demonstrando, comprovando às suas comunidades o que faziam em terras tão distantes. Interessante notar que a trilha musical do filme da equipe brasileira é uma linda música innu, que permeia todas as cenas no Canadá e mesmo no Brasil, nas aldeias guarani, onde não gravaram nenhum dos conhecidos cantos infantis. Em muitos aspectos, os cineastas privilegiaram mostrar o que era “diferente”, somando mais do que contrapondo ou contrastando, na mesma edição, os diferentes contextos em que vivem esses dois povos, o que conferiu uma estética particular à essa experiência de intercâmbio audiovisual. Já nos registros da equipe canadense me parece prevalecer um tom mais testemunhal, pessoal, do cineasta innu Waubnasse, ao captar cenas do cotidiano guarani. Há que se considerar que essa experiência de filmagem, conforme apontado pelas equipes, foi executada sob várias condicionantes – tempo, recursos, estruturas, clima – que transparecem nos filmes.

figura 5

Vhera Poty Benites fotografa em Betsiamites, Québec, Canadá, 13 de outubro de 2014. Foto: Inês Ladeira



17. Para eles, a motivação para a viagem era participar de rituais dirigidos pelos *xamõĩ* nas aldeias visitadas e impulsionar discussões filosóficas entre seus sábios sobre o destino “dessa Terra” em face da destruição das florestas, promovida pelos não indígenas (*eta-va’ekuéry*, os que são muitos). O relato emocionado de Dona Aurora, com o gravador na mão, andando pelas ruínas de Trinidad, no Paraguai, foi surpreendente. Devido aos longos discursos, o trabalho de edição foi intenso e feito conjuntamente com dois viajantes guarani, para preservar os conteúdos.

figura 6
Mendy Bossum-
Launière, Patricia
Ferreira, Wera
Alexandre,
Ariel Ortega
e moradores
de Cunha Piru,
Misiones,
Argentina,
2015. Foto:
Lucas Keese.



PROJETO DE CONSTRUÇÃO DE PARCERIA, PARCERIA PARA CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO

Diferentes formas e campos de atuação e de *expertise* dos integrantes da BRV, do CTI e do Lisa nas áreas de cinema, artes e antropologia foram articulados para a construção de uma parceria. Para a BRV, proponente do projeto, o intercâmbio de experiências e a intersecção de diferentes domínios do conhecimento, incluindo artistas guarani do Brasil e innu do Canadá, poderiam ser utilizados de forma complementar na criação de um projeto artístico, refletindo seu caráter transdisciplinar, visando transmissão de conhecimentos e competências entre universidades, comunidades indígenas, instituições culturais e de pesquisa.

Não foi, porém, sem certa inquietação inicial que o CTI recebeu a proposta para participar de um projeto de parceria entre instituições que, embora tenham históricos de pesquisa e de campo voltados aos conhecimentos, à arte e aos interesses e direitos indígenas/autóctones¹⁸, possuem distintas linhas de atuação. Da mesma forma, também eram distintas as perspectivas e expectativas em relação ao processo e aos resultados de um trabalho de intercâmbio envolvendo artistas indígenas

18. Usamos os termos autóctone e indígena sem discriminar os processos históricos e sociais pelos quais essas designações genéricas foram difundidas, respectivamente no Canadá e no Brasil, e foram adotadas como marca de diferenciação pelos povos que habitam territórios situados a extremo norte e sul do continente americano, desde antes da chegada dos europeus.

e autóctones cujos territórios estão situados em regiões distantes, nos extremos norte e sul do continente americano. Mesmo que a distância física para pôr em prática intercâmbios artísticos entre esses guarani e innu pudesse ser superada pelos meios digitais, são consideráveis os contrastes relativos aos modos de vida e às expressões artísticas dos dois povos, ao ambiente e aos contextos socioeconômicos e políticos em que se inserem as terras indígenas no Brasil e os territórios autóctones no Canadá. A proposta do projeto parecia um tanto formal, mais oriunda da mecânica operacional das entidades agenciadoras do que uma iniciativa dos próprios indígenas. No entanto, para todos os envolvidos, tratava-se de um desafio e uma oportunidade única para observar que, por meio da “troca de olhares” e do diálogo no processo de uma criação artística partilhada, mesmo as alteridades se manifestando sob múltiplas formas (e línguas), é possível encontrar convergências.

Durante as discussões para proposição do projeto, os cineastas guarani diziam que mais do que dar visibilidade às suas expressões artísticas, importava dar visibilidade às “realidades” das nações Innu e Guarani a partir de seus próprios olhares¹⁹. Essa postura, afirmavam, teria a ver com o comprometimento, desde a formação em audiovisual ao uso da câmera como instrumento a serviço dos interesses e necessidades coletivas. E foi nesse sentido que buscavam ressaltar e discutir o papel dos artistas indígenas enquanto mediadores das suas comunidades para transmitir, aos outros, imagens e sons que refletissem expressões, conhecimentos e informações segundo seus próprios critérios e visões de mundo. Parecia-me que, para eles, a noção individualizada do artista indígena, descolada de seu mister de intermediação, não tinha sentido, ou melhor, a condição de artista não se dissociava da condição de integrante de um povo cuja luta política constante para garantir direitos básicos e emergenciais e combater preconceitos tem dominado as várias esferas da vida social.

Uma vez definido que o projeto teria como escopo o intercâmbio audiovisual de artistas guarani e innu para a realização de vídeos (curta-metragem), os artistas indígenas, em roda de discussão, elegeram o nome “Olhares cruzados” e pontuaram suas perspectivas, a partir das quais poderiam traçar enlaces e distanciamentos de olhares. A consciência sobre o papel de mediação no compasso do ambiente da vida social da comunidade²⁰ fez com que os artistas indígenas explicitassem seu desempenho

19. Patricia Ferreira, Ariel Ortega e Wera Alexandre (cineastas guarani) e Vhera Poty Benites (fotógrafo) participaram em etapas distintas do projeto. Waubnasse Bobiwash-Simon e Mandy Bossum-Launière formaram a equipe de cineastas canadenses.

20. O sentido de “comunidade”, neste texto, vai ao encontro das concepções delineadas por Joanna Overing em “Estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa” (1991). Nesse artigo a autora discute noções de liberdade, trabalho e autonomia

na execução das filmagens e nos contextos em que se realizariam. Num trecho que consta do texto do projeto cinematográfico *Olhares cruzados*, apresentado pela BRV e pelo CTI, essa orientação dos artistas indígenas – o fotógrafo Vhera e a cineasta Patricia – é destacada:

Esses artistas têm o duplo dever de transmissão e a ação de criação tem como objetivo uma realidade paradoxal própria a esse desafio: ser autóctone e ser cineasta autóctone. No âmbito dos intercâmbios, os cineastas guarani e innu ressaltaram a importância de analisar e expressar as dificuldades inerentes ao papel do mediador nas semelhanças e diferenças de suas duas Nações, a do Norte e a do Sul. Disto emerge a ideia de um projeto comum sob o ângulo da mediação e dos olhares cruzados. Eles propuseram, logo no início, começar sua produção em três camadas de realidade: a) a realidade interna de suas comunidades; b) o papel do cineasta como mediador em busca de sua estética e no seio do conhecimento do meio que a veicula; c) a relação que liga a obra ao espectador e à sua recepção nas comunidades autóctones e alóctones.

Desta consciência comum emergiu uma forma na qual não se trata unicamente de documentar realidades sociais de uma comunidade (a perda do território e os conflitos com os governos, a luta política pelos direitos humanos, a conservação e a valorização da própria língua, a realização de rituais e de práticas tradicionais, o respeito às normas regulamentares e pedagógicas da atividade da caça e da espiritualidade) mas também de documentar o cineasta como mediador cultural, de cruzar um olhar do cineasta observando um outro cineasta trabalhar²¹

pessoal e sua intrínseca relação com o social, referenciadas à estética, à moralidade e à beleza não condicionadas ao que comumente chamamos de coerção ou controle social. Entre as noções vinculadas à “beleza” que a autora tão bem distingue entre os Piaroa e que têm ressonância em outras concepções indígenas (entre os Guarani certamente), diz ela que: “Na estética Piaroa da socialidade, o lado social da limpeza, beleza e contenção todos sinais de domínio das forças produtivas interiores – era manifesto pela capacidade individual de manter em harmonia suas relações com os outros (1991, 24)”.

21. Contribuições ao pedido de subvenção ao projeto *Olhares cruzados*: intercâmbio audiovisual entre artistas das nações Innu e Guarani, 2014.

figuras 7 e 8
Waubnasse
Bobiwash-Simon e
Vhera Poty Benites
em Longue-
Pointe-de-Mingan,
Québec, Canadá,
outubro de 2014.
Foto: Inês Ladeira.



Durante viagem realizada aos territórios dos innu no Québec, Vhera Poty observou que as semelhanças apontadas por Waubnasse entre os Guaraní e os Innu transpareciam principalmente nas lutas políticas que envolviam as disputas pelo direito à terra. Em sua concepção, os governos, tanto o brasileiro quanto o canadense, apesar de reconhecerem que os direitos territoriais dos povos autóctones são legítimos, recusam-se a garanti-los. Da mesma forma que percebeu semelhanças em relação à luta política, também notou diferenças nos modos de vida tradicional e atual dos dois povos e nas práticas e estratégias para “fortalecimento da cultura”. Visitando os museus, comentou a riqueza dos conhecimentos tradicionais dos povos autóctones do Canadá, mas pela própria dinâmica da viagem, lamentou não ter conhecido melhor as atividades cotidianas nas comunidades innu. Apesar de ter achado interessante a existência de um museu dentro do território innu, Vherá observou que os monitores autóctones das exposições passavam a maior parte do dia em horário de trabalho, “expondo e falando da cultura, mas sem oportunidade de vivenciá-la”. Por isso, considerou que o fundamental na parceria estabelecida seria a possibilidade de reflexão sobre as experiências, vivências e atividades artísticas no cotidiano das comunidades.

figura 9
Longue-Pointe-de-
Mingan, Québec,
Canadá, outubro
de 2014. Foto:
Inês Ladeira.



Na entrevista que realizou com um ancião innu em Mingan (Canadá), Patricia, que se surpreendera ao ver o grau de urbanização dos territórios autóctones, se disse admirada ao ouvi-lo falar de sua vontade de voltar a morar no território tradicional innu para poder pescar, caçar e viver como viviam seus ancestrais. Patricia percebeu que, para o ancião, não se tratava de voltar ao passado e deixar de viver o presente, mas de garantir a reprodução e transmissão daqueles saberes e conhecimentos tão importantes para a vida dos Innu. Assim como Vhera, Patricia se ressentiu por não poder vivenciar as práticas tradicionais dos Innu no cotidiano. Observou a valorização dessas práticas apenas nos centros culturais visitados e nas poucas entrevistas que presenciou. Notou também as “diferentes realidades” dos Guarani e dos Innu na atualidade, pois às próprias cosmologias e visões de mundo ligadas a cada ambiente somam-se as experiências diversificadas acumuladas por ambos os povos durante o processo de colonização, e decorrentes das políticas atuais, ao sul e ao norte das Américas.

A partir das semelhanças e diferenças apontadas pelos artistas guarani, foi possível perceber que, para eles, até o momento, a difusão de suas expressões culturais é de interesse de toda a coletividade; o indivíduo não tem um “lugar” independente, não realiza sozinho. Assim, a questão de ser um artista indígena (que de certa forma o colocaria numa situação de destaque individual) não está em jogo. Ainda que um artista possa angariar prestígio e se distinguir enquanto difusor de expressões culturais, entre os Guarani o papel e o sentido possíveis do desempenho do cineasta resvalam para a mediação de interesses e orientações das comunidades e, em especial, aqueles enunciados/propalados pelos *xamõĩ* e *xejaryi* sobre os conteúdos e as intenções a serem transmitidos. Talvez seja um modo peculiar de ser artista em que a autoria não é de posse exclusiva, particular, mas pertence à coletividade. O artista é, portanto, o mediador, aquele que busca dar forma e/ou expressão a ideias, concepções, anseios e interesses partilhados, que emanam da coletividade. As observações e os questionamentos sobre fronteiras entre a criação e a autoria das manifestações artísticas e culturais, que por vezes revelam o indivíduo, por vezes a coletividade, afloraram em várias etapas do projeto.

figura 10
Patricia Ferreira
é filmada por
Waubnasse
Bobiwash-
Simon, Musée
des Abenakis,
Odanak, Quebec.
Foto: Inês Ladeira.



figura 11
Patricia Ferreira
em Shaputuan
musée inuu,
Uashat, Quebec,
outubro de
2014. Foto:
Inês Ladeira



A CRIANÇA

A câmera de vídeo não é vista pelos cineastas guarani como um bem particular, embora considerem que lhes cabe, sim, zelar por ela. Conforme se expressou Ariel, no já aludido seminário, as filmagens têm que respeitar o tempo da aldeia, e a câmera, “considerada como uma pessoa”, também tem que ser “purificada” durante as gravações. Em algumas aldeias, ouvi alusões à câmera como sendo uma criança, e assim depositária das vozes da comunidade. Essa referência está presente em cena de *Os seres da mata e sua vida como pessoas (Nhandé va’e kue meme’...)*, em que Vhera Poty, roteirista e narrador, diz:

Só os velhos é que sabem como passar pra nós [os conhecimentos sobre os seres da mata], e eu acho que essa câmera, ao mesmo tempo, ela vai ser uma criança porque vai estar escutando, ou seja, vai funcionar como um olho e ao mesmo tempo o ouvido de todos que estão atrás dessa câmera. Ela vai ser uma criança que vai estar escutando a fala dos avós (Devos 2010).

Lucas Keese, (2018), traduz Wera Alexandre, cineasta guarani que tem se dedicado também ao trabalho de edição/montagem, ao evocar a associação entre a câmera e a criança, distinguindo os domínios da captação e da montagem no audiovisual:

Segundo Wera Alexandre, a câmera seria como uma criança, que a tudo observa e memoriza, mas é ainda incapaz de organizar aquilo que experimentou e reproduzir aos demais de forma que eles possam compreender. Ensinar, demonstrar práticas e proferir falas de aconselhamento é função dos mais velhos, os anciãos e anciãs, aqueles que já têm o conhecimento assentado em seus corações e podem auxiliar os demais a alcançá-lo. Este, compara Wera, é o trabalho da montagem: organizar saberes e experiências de uma forma que possa continuar seu processo de circulação entre os mais jovens, cuja função deve se focar em observar e ouvir (Keese, 2018).

Em certo sentido, sob a ótica dos meios digitais, tudo passa a se resumir à câmera, que reproduz na hora, e aos computadores e programas de edição. A disseminação de seus usos nas aldeias poderia comprometer a magia da captação, mas não o fascínio das projeções em tela. No mesmo seminário, o cineasta Takumã Kuikuru²² fez uma associação interessante durante sua apresentação, ao dizer que “a tela grande de cinema vira como uma aldeia de um povo”; assim, o realizador indígena pode levar ao conhecimento do “público maior” informações desconhecidas sobre os povos indígenas. Essa nova dimensão dada à projeção, de o que se assiste na tela “enorme” é melhor, conforme assinalou Takumã, por dar visibilidade aos povos indígenas e seu meio para um público mais amplo, também acarreta, de modo não menos significativo, repercussões variadas entre os índios com pouca familiaridade com o cinema. Por proporcionar uma visão mais abrangente do lugar de onde se capta ou se é captado, quando têm oportunidade de enxergar na tela o que se vê através das lentes, olhos da câmera, com maior alcance, refletindo imagens que os olhos humanos não veem durante as filmagens, a projeção do filme surpreende e fascina. Um *xamõi* que gravou, meio desmotivado, um depoimento na aldeia sobre suas lavouras, quando pôde se ver na tela, com tudo mais ao seu redor, não escondeu sua surpresa e satisfação.

COMO CONTINUARÁ?

Embora ainda recente, a apreensão da linguagem audiovisual e dos seus suportes materiais (os aparatos tecnológicos em constante obsolescência), as realizações indígenas se combinam com a transmissão da memória oral e inovam os repertórios cinematográficos já consolidados ao

22. Realizador do filme *ETE Londres: Londres como uma aldeia* (2015).

não colocarem em pauta (não teriam fundamento) questões dogmáticas, nem mesmo o rompimento (questão inexistente) das barreiras entre técnica e arte, ficção e documentário, improvisação e especialização, contemplativo e instrumental. Em não se curvando aos dogmas, conceitos e padrões estéticos do “cinema não indígena” vigentes nos grandes circuitos cinematográficos, os cineastas indígenas e seus filmes continuarão propondo e oferecendo novos e infundáveis desdobramentos à linguagem cinematográfica.

Considerando que a arte indígena não se dissocia da vida social²³, e mesmo com o improvisado, a seleção e a bricolagem, concatenando símbolos, artifícios e materiais exógenos, os cineastas indígenas reinstauram uma autonomia relativa, extensiva a outros e novos domínios – tal se apresenta seu espaço de atuação –, um dos dilemas atuais com que se defrontam nas aldeias e nas cidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. 1994. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7ª ed, vol. 1: 165-196. São Paulo: Brasiliense.

Boudreault-Fournier, Alexandrine, Sylvia Caiuby Novaes e Rose Satiko Gitirana Hikiji. 2016. Etnoficção: uma ponte sem fronteiras. In *A experiência da imagem na etnografia*, org. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, 37-58. São Paulo: Terceiro Nome.

23. Embora não tenha citado com a devida atenção o debate sobre a temática da “arte indígena”, que considero essencial para a compreensão da produção audiovisual dos indígenas, reporto-me, apesar de tardiamente, a Ticio Escobar e seu livro *La belleza de los otros* (2012), como referência esclarecedora e instigante sobre as dificuldades de definição da arte indígena. Ao dizer que para os indígenas a estética não está desligada de um complexo sistema simbólico que funde o que distinguimos como arte, ciência, religião política, direito, significa que a arte indígena não se separa do intrincado conjunto social e aparece imbricada na trama de suas múltiplas formas e funções com as quais se confunde. “Pero la cultura indígena al mezclar y, aun, identificar significantes y significados varios, desorienta a los estudiosos del tema”. A arte indígena não cumpre as condições da lógica colonialista que impõe os requisitos da arte ocidental moderna, tais como a genialidade individual, a ruptura renovadora e a unicidade da obra. A arte indígena “ni es fruto de una creación individual absoluta (aunque cada artista reinterprete a su modo los inveterados códigos colectivos), ni se produce a través de innovaciones transgresoras (a pesar de que su desarrollo suponga una constante movilización del imaginario social, ni se manifiesta en obras irrepetibles aun cuando cada forma específica debió haber conquistado su propia capacidad expresiva y estética)” (2012, 29-31).

- Cunha, Manuela Carneiro. 2009. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify. Escobar, Ticio. 2012. *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*, 2ª ed. Asunción: Servilibro.
- Keese, Lucas do Santos. 2018. *Image et altérité: un échange audiovisuel entre les Guarani et les Innus*, Art, design et approches collaboratives en milieux autochtones, Recherches amérindiennes au Québec.
- Ladeira, Maria Inês. 2008 [2001]. *Espaço geográfico guarani-mbya: significado, constituição e uso*. São Paulo, Maringá: Edusp, Eduem.
- Mapa Guarani Continental: Povos Guarani na Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai 2016. Equipe Mapa Guarani Continental, 2016.. Apoio: Embaixada da Noruega, Misereor e DKA. Campo Grande, MS
- Marin, Nadja e Paula Morgado. 2016. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In *A experiência da imagem na etnografia*, org. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, 87-108. São Paulo: Terceiro Nome.
- Overing, Joanna. 1991. Estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, vol. 34: 7-33.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Carelli, Vincent. 1987. *A festa da moça*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 18'.
- Carelli, Vincent. 1993. *Eu já fui seu irmão*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 32'.
- Carelli, Vincent, Maurizio Longobardi e Virgínia Valadão. 1992. *Boca livre no Sararé*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil.
- Centro de Trabalho Indigenista. 1998. *Jaguata Pyau: a terra onde pisamos*. São Paulo, Brasil, 48'.
- Devos, Rafael. 2010. *Os seres da mata e sua vida como pessoas (Nhandé va'e kue meme)*. Porto Alegre, Brasil, 27'.
- Ferreira, Wera Alexandre. 2012. *Guairaka'i já: o dono da lontra*. São Paulo, Brasil, 11'.
- Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1990. *O espírito da TV*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 18'.
- Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1993. *A arca dos Zo'e*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 22'.

Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1996. *Placa não fala*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 35'.

Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1998. *Segredos da mata*. Vídeo nas Aldeias/CTI. São Paulo, Brasil, 37'.

Ladeira, Maria Inês. 1998. *Jaguata Pyau – a terra onde pisamos*. CTI, São Paulo, Brasil, 48'.

Mendes, José Alberto. 2002. *Manoá: a lenda das queixadas*. Brasil, 20'.

Ortega, Ariel e Patricia Ferreira. 2011. *Bicicletas de Nhanduru*. Brasil, 46'.

Ortega, Ariel, Lucas Keese, e Patricia Ferreira. 2015. *Olhares cruzados*. BRV/CTI/LISA-USP, Brasil, Canadá.

Kuikuru, Takumã. 2015. *ETE Londres: Londres como uma aldeia*. Londres, Inglaterra, 20'.

Valadão, Virgínia. 1995. *Yãkwá: o banquete dos espíritos*. Vídeo nas Aldeias/CTI, São Paulo, Brasil, 54'.

MARIA INÊS LADEIRA

Doutora em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), mestre em Antropologia Social pela Pontifícia Universidade Católica da São Paulo (PUC). Desde 2017 integra o Conselho Consultivo do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) por meio do qual, desde a fundação em 1979, atua em projetos voltados à valorização de saberes e práticas guarani, ao reconhecimento de direitos territoriais e à conservação ambiental, em parceria com comunidades guarani e suas organizações nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. É autora e coautora de artigos e livros com enfoque no povo guarani.

recebido
18.08.2017
aprovado
14.10.2017



Universidade Federal do
Tocantins, Porto Nacional, Brasil.

Pós-doutorando no Musée
du quai Branly Jacques
Chirac, Paris, França.

ANDRÉ DEMARCHI
DIEGO MADI DIAS

VÍDEO-RITUAL: CIRCUITOS IMAGÉTICOS E FILMAGENS RITUAIS ENTRE OS MEBÊNGÔKRE (KAYAPÓ)¹ DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS

RESUMO

palavras-chave
vídeo; ritual; beleza;
Mebêngôkre (Kayapó).

Este artigo apresenta algumas redes de relações imagéticas e rituais existentes entre aldeias mebêngôkre, continuando o trabalho de descrição e análise da produção cultural (e ritual) contemporânea desse povo indígena habitante da Floresta Amazônica e falante de uma língua Jê. Parte-se dos resultados obtidos em pesquisas já publicadas sobre a intrincada relação entre a produção

1. A primeira versão deste artigo foi apresentada por André Demarchi no Grupo de Trabalho “Visualidades Indígenas” da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em João Pessoa (PB), entre os dias 3 e 6 de agosto de 2016. Agradecemos às coordenadoras Paula Morgado e Ana Lúcia Ferraz pelos comentários e também à debatedora Junia Torres pelas contribuições para este texto. Agradecemos à Suiá Omim pelas reflexões apresentadas a versões anteriores deste artigo. Este trabalho não seria possível sem o apoio financeiro para a pesquisa de campo concedido pelo Museu do Índio do Rio de Janeiro (Funai-RJ), no âmbito do Projeto de Documentação das Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras, realizado em convênio com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Durante a realização da pesquisa também recebemos bolsas da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

de vídeos e a produção ritual. Considerando que as tecnologias de reprodução de imagens foram apropriadas pelos Mebêngôkre há mais de três décadas, busca-se expor não apenas as características específicas dos circuitos imagéticos contemporâneos, mas também as especificidades do produto visual de maior circulação nessa vasta rede: as filmagens rituais. O objetivo deste trabalho é, portanto, duplo: demonstrar a importância da circulação de imagens entre as diferentes aldeias mebêngôkre e responder a pergunta sobre o porquê de serem as filmagens rituais os principais artefatos imagéticos que circulam nessa rede. Ao fim, propõe-se a ideia de uma ética transgeracional mebêngôkre presente na produção e circulação das filmagens rituais.

*O meu sonho é filmar todas as festas,
toda atividade e todo processo de cada festa.*
Bepunu Kayapó²

Este artigo apresenta algumas redes de relações imagéticas e rituais existentes entre aldeias mebêngôkre, continuando o trabalho de descrição e análise da produção cultural (e ritual) contemporânea desse povo indígena³, habitante da Floresta Amazônica e falante de uma língua Jê. Parte-se, assim, dos resultados obtidos em pesquisas já publicadas (Madi 2011, Madi e Demarchi 2013, Demarchi 2014) sobre a intrincada relação entre a produção de vídeos e a produção ritual. Considerando que as tecnologias de reprodução de imagens foram apropriadas pelos Mebêngôkre há mais de três décadas, busca-se expor não apenas as características específicas dos circuitos imagéticos contemporâneos, mas também as especificidades do produto visual de maior circulação nessa vasta rede: as filmagens rituais. O objetivo deste trabalho é, portanto, duplo: demonstrar a importância da circulação de imagens entre as diferentes aldeias mebêngôkre e responder a pergunta sobre o porquê de serem as filmagens rituais os principais artefatos imagéticos que circulam nessa rede.

2. Entrevista concedida à Ana Estrela e André Demarchi, realizada em São Paulo no dia 19 de outubro de 2016, por ocasião do Seminário “Olhares Cruzados Brasil/Canadá realizado pelo Laboratório de Imagem e Som em Antropologia do Departamento de Antropologia USP, entre 17 e 19 de outubro. Este encontro reuniu membros indígenas, cineastas e pesquisadores do Brasil e Québec (Canadá) para discutir experiências audiovisuais colaborativas em área indígena. Dele participaram cineastas Guarani, Innu, Kayapó e Kuikuro.

3. Os Mebêngôkre (Kayapó) habitam os estados do Pará e Mato Grosso. Somam quase doze mil indivíduos, divididos em diversos subgrupos residentes às margens do Rio Xingu e de seus afluentes. A aldeia Môjkaràkô, onde realizei dez meses de pesquisa de campo entre 2009 e 2013, está localizada ao sul do estado do Pará, próximo a cidade de São Félix do Xingu, às margens do Riozinho, um afluente do Rio Fresco, por sua vez, afluente do Xingu. Sua população é de aproximadamente setecentas pessoas.

Nesse sentido, se em trabalhos anteriores estávamos preocupados com a relação entre corpo e câmera, buscando entender “o que é feito com o corpo por meio de sua relação com a câmera” (Madi e Demarchi 2013, 150), ou seja, privilegiando a performance dos cinegrafistas e não o conteúdo das imagens filmadas, agora a preocupação analítica e descritiva se refere às filmagens em si e suas formas de circulação ou, mais especificamente, ao fato de que a grande maioria dos vídeos produzidos e colocados em circulação são filmagens de rituais.

Não obstante, se os objetivos descritivo-analíticos mudaram, os dados analisados e a experiência etnográfica continuam tendo como base o “Projeto de Documentação da Cultura Mebêngôkre”⁴, denominado *Kukràdjà Nhipêjx* (Fazendo Cultura), desenvolvido de 2009 a 2015 na aldeia Môjkarakô, em parceria com o Museu do Índio. Seguindo uma lógica similar à de projetos audiovisuais anteriores – como aqueles realizados pelo antropólogo Terence Turner (1992) e pela cineasta Mônica Frota (2001) – o projeto *Kukràdjà Nhipêjx* consistia em transmitir, por meio de oficinas na aldeia e no Museu, técnicas e conhecimentos audiovisuais para os indígenas com o intuito de que documentassem seus rituais e saberes. Durante o projeto foram formados cinco cinegrafistas kayapó, além de o museu ceder à aldeia um conjunto de equipamentos que incluía uma câmera filmadora, gravadores, máquinas fotográficas, computadores e também dispositivos de armazenamento de dados como HDs, pen-drives e DVDs.

É importante destacar aqui a forma como os cinegrafistas e os habitantes da aldeia Môjkarakô compreenderam a ação de “documentar a cultura”, descrita exemplarmente na fala de Bepunu Kayapó, na epígrafe deste texto. Para eles, tratava-se, sobretudo, de filmar os rituais produzidos na aldeia independentemente de serem os rituais de nomeação⁵

4. André Demarchi foi coordenador do projeto durante todo seu período de execução (2009-2015). De 2009 a 2012 dividiu a coordenação com Diego Madi. Com financiamento da Unesco e da Fundação Banco do Brasil, a partir de 2011 o projeto passou a se chamar *Kukràdjà Nhipêjx* (Fazendo Cultura) por iniciativa do coletivo de cinegrafistas da aldeia Môjkarakô. Durante o período de execução do projeto, e utilizando o trabalho de campo para realizar oficinas de audiovisual, foram desenvolvidas a dissertação de mestrado de Diego Madi (2011) e a tese de doutorado de André Demarchi (2014).

5. Os rituais de nomeação mebêngôkre já foram amplamente descritos na literatura etnográfica desse povo. (Ver, por exemplo: Turner 1966, Vidal 1977, Lea 1986; 2012, Verswijver 1992; Gordon 2006; Cohn 2006, Demarchi 2014). Entre os Mebêngôkre nota-se a existência de uma diferenciação entre duas categorias de nomes: os nomes comuns (*idji kakrit*) e os bonitos (*idji mejx*). Os últimos se destacam por serem formados por oito classificadores cerimoniais: *Bep* e *Takáak*, de uso exclusivo dos homens, e *Kokô*, *Ngrenh*, *Bekwynh*, *Iré*, *Nhàk* e *Pãnh*, utilizados majoritariamente por mulheres e, com menos frequência, por homens (Lea 1986). Para cada um desses nomes existe um ritual de nomeação específico. Outra constante na literatura

ou os ritos apropriados da sociedade envolvente: competições esportivas, concursos de beleza, cerimônias do dia da independência. O importante era registrar as imagens desses rituais, assisti-las em sessões coletivas e, posteriormente, colocá-las para circular entre diferentes aldeias de seu vasto território.

A essa dimensão sincrônica das filmagens rituais, isto é, sua forma de circulação e consumo imediato, soma-se uma dimensão diacrônica, um projeto imagético voltado para o futuro. A produção, a circulação e o consumo dessas imagens se alinham também a uma concepção nativa de “guardar a cultura por meio do vídeo” (Madi, 2011), bem exemplificada na formulação constante entre os Mebêngôkre de que se filma “para os nossos netos”. Tal formulação deve ser entendida como uma intenção e um pensamento para o futuro, ou seja, um olhar visando redes futuras de circulação dessas imagens, que tem a ver com uma ética transgeracional desenvolvida na parte final do artigo.

De todo modo, para compreender a produção e circulação dessas imagens (voltadas tanto para o presente quanto para o futuro) deve-se ter em mente que os Mebêngôkre estão divididos em diversas aldeias politicamente autônomas (Turner 1992, Gordon 2006), mas conectadas por extensas redes de relações (Demarchi 2014, Demarchi e Morais, 2016). Existem entre as aldeias “profundas conexões de todas as ordens que indicam a necessidade de pensá-las não isoladamente, porém compondo um regime relacional mebêngôkre” (Gordon 2006, 40).

As relações existentes entre as aldeias são marcadas por rivalidades mútuas, muitas vezes decorrentes dos processos de cisão característicos desse povo. Assim, é preciso lembrar que as fissões intergrupais ocorreram, historicamente, com a concomitante deflagração de guerra entre grupos que outrora habitavam a mesma aldeia. Uma das hipóteses deste trabalho é que as redes de relações imagéticas estabelecidas entre as aldeias apontam para uma transformação nas relações de rivalidade⁶. Se “no tempo dos antigos” o processo de cisão redundava necessariamente em guerra (Turner 1992, Verswijver 1992, Cohn 2006, Gordon 2006), agora ele é feito por outros meios: performáticos, imagéticos, estéticos. Em vez do enfrentamento bélico como recurso para aquisição de glória e para

é o caráter de embelezamento que o ritual proporciona à pessoa cujo nome é confirmado em uma festa. Tanto Lea (1986; 2012) quanto Turner (1966; 2009) afirmam que a confirmação cerimonial de nomes e prerrogativas divide internamente as pessoas de determinada comunidade entre aquelas consideradas belas (*merereméxj*), pois que tiveram seus nomes e prerrogativas confirmados em uma cerimônia, e aquelas consideradas comuns (*mekakrit*), cujos nomes e prerrogativas não foram confirmados cerimonialmente.

6. Para uma análise dessas transformações, ver Demarchi (2014; 2017).

demonstração de beligerância e bravura (Verswijver 1992, Gordon 2006), os modernos Mebêngôkre se enfrentam também por meio das filmagens rituais que circulam entre diferentes aldeias, pois carregam consigo a beleza da aldeia onde os rituais foram filmados. Essas imagens em movimento trazem o *kukràdjà* (conhecimento) daquela aldeia e dos grupos e indivíduos que a compõem, ampliando um de seus elementos centrais: a necessidade de ser visto e avaliado segundo os critérios éticos e estéticos nativos.

O QUE CIRCULA? FILMAGENS RITUAIS

As apropriações dos aparatos tecnológicos ocidentais pelos povos indígenas vêm sendo tematizadas ao longo do século XX por diferentes autores, que destacam, entre outros aspectos, a importância desse processo na construção e afirmação de identidades étnicas, na luta política por territórios tradicionais, na defesa de modos próprios de vida, na documentação de culturas e formas de expressão ritual e material (Turner 1993, Conklin 1997, Ginsburg 2002; 2003, Morgado e Marin 2016). Os usos do vídeo por povos indígenas são, certamente, parte do processo que Marshal Sahlins (1997a; 1997b) denominou “indigenização da modernidade”, repercutindo na conceituação da “cultura”, com aspas, tal como proposta por Manuela Carneiro da Cunha (2009). Ambos os autores demonstram que as objetivações da cultura pelos povos nativos, isto é, suas formas próprias de apropriação do conceito antropológico de cultura, passam necessariamente pelas habilidades diferenciais desses povos em “demonstrar performaticamente a ‘sua cultura’” (Ibid., 313).

A produção de vídeo pelos povos nativos, ou o que no Brasil se convencionou chamar “cinema indígena”, pode ser entendida como “uma rica manifestação” da cultura com aspas, potencializando o dilema “entre a

7. Compartilhamos com André Brasil e Bernard Belisário (2016) a ideia da impossibilidade de se definir o “cinema indígena”: “não raro a categoria do cinema indígena (ou afins como cinema nativo, cinema dos povos originários ou autóctones etc.) é alvo de crítica, que se endereça a um ou outro termo da equação. De um lado, a rubrica reiteraria a abstração do “indígena” – algo que a etnografia tem trabalhado por desfazer. De outro, sugere certa idealização desse cinema que se tem mostrado de fato impuro, cruzado, realizado em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios; a partir de técnicas, tecnologias e poéticas de tradição visual ocidental” (Ibid., 603). Tampouco pelo formato, continuam os autores, seria possível definir *a priori* o “cinema indígena”, “já que suas formas de existência variam: dos registros quase sem montagem exibidos nas aldeias aos filmes de arquivo de montagem enfática; das tomadas urgentes em situações de confronto aos filmes-rituais [...]; dos filmes montados em parceria com editores não indígenas aos novos trabalhos montados exclusivamente por realizadores indígenas, produção essa ainda incipiente” (Ibid., 605).

maneira como os índios concebem a imagem da própria cultura e os conceitos metropolitanos de cultura” (Brasil 2013, 248). A relação entre vídeo, performatização e “cultura” encontra sua expressão máxima na filmagem de rituais. Não por acaso, no contexto brasileiro os primeiros experimentos de produção de vídeos em conjunto com populações indígenas, realizados pela organização não governamental Vídeo nas Aldeias, foram filmagens de rituais que eram prontamente exibidas para o povo em questão, gerando experiências inéditas de reflexividade, tal como expresso no filme inaugural do projeto, intitulado *Festa da moça* (Carelli 1987), que registra o ritual de iniciação feminina dos Nambikwara e as reflexões nativas após o visionamento das imagens.

Neste artigo, entretanto, voltamo-nos para a dispersão de produções que dificilmente circulariam como produtos do Projeto “Vídeo nas Aldeias” e que, por isso, escapam das análises do dito “cinema indígena”. Tratamos aqui não de filmes, no sentido estrito dado a essa categoria na história do cinema, mas de “filmagens rituais”, categoria criada para traduzir o principal produto que circula nas redes imagéticas mebêngôkre.

A partir das falas de Bepunu Kayapó, um dos cinegrafistas indígenas participantes do Projeto “*Kukràdjà Nhipêjx*”, pode-se começar a definir essa produção em oposição àquela que alcança as redes não indígenas de circulação de imagens⁸.

Eu gravo o vídeo na câmera e depois vou colocar no computador. Se eu corto algum pedacinho, depois eles [os habitantes da aldeia] falam: “cadê aquele pedacinho? Ele não apareceu”. Por isso eu faço três, quatro filmes, cada um contando uma parte da festa. Mas para os brancos eu tenho que fazer outra coisa, só a dança mesmo, só o trabalho pequeno. Só para mostrar o meu trabalho eu tenho que fazer pequeno. Mas o povo indígena da aldeia lembra-se do início

8. Durante a produção deste artigo ficamos inicialmente tentados a descrever as diferenças entre os “filmes feitos para os brancos verem” e “as filmagens rituais” que circulam nas aldeias mebêngôkre, respectivamente, nos termos da diferenciação entre a cultura com e sem aspas (Cunha 2009). Sendo os primeiros produzidos no contexto interétnico, constituiriam exemplos fiéis da lógica generalizante da “cultura”, enquanto o segundo tipo de produção, ao não ter pretensão ao diálogo interétnico, poderia ser classificado como pertencente ao registro da cultura sem aspas. Contudo, seguindo os comentários de Coelho de Souza sobre essas noções, preferimos fugir a esse “esquematismo”, talvez inócuo, para perceber “que falar de cultura com aspas não significa perpetuar uma dualidade entre cultura para dentro e cultura para fora”, pois “a cultura se *enuncia*, sempre, imediatamente, *entre* o dentro e o fora” (Coelho de Souza 2010, 107-108; grifos da autora). Cada uma destas produções ocupa, portanto, seu lugar diferenciante nesse *entre*.

até o final da festa, lembra em quantos dias que se passa a festa. Eles acompanham o filme e depois falam: “cadê aquele pedacinho? Aquela dança não aparece no filme”. Por isso que eu faço três, quatro filmes de duas horas cada um, com todas as partes da festa.

As “filmagens rituais” podem ser definidas, portanto, como gravações em vídeo de determinada cerimônia, com longa duração, praticamente sem edição⁹ ou com a edição feita diretamente na câmera e cujas imagens são montadas em uma ordem claramente sequencial. Além disso, as filmagens são consumidas pela audiência nativa momentos depois de sua produção e rapidamente colocadas em circulação por meio de gravação em DVDs e *pendrives*.

Compartilhamos o entendimento de que seria um equívoco compreender as “filmagens rituais” como uma possível prática do vídeo em “estágio rudimentar”. Ao contrário, trata-se de uma escolha estética demandada pelo interesse da audiência em acompanhar sequencialmente os mínimos detalhes do ritual gravado, a ponto de não fazer sentido para eles a diferenciação clássica no ocidente entre “material bruto” e “produto acabado”.

Não faz sentido dizer para um Kayapó que o que filmamos naquela tarde ainda precisa ser decupado e editado. Eu diria mesmo que filmam durante o dia para ver à noite, ignorando uma distinção possível entre “material bruto” e “produto acabado”. É preciso dizer que ignoram tal distinção não no sentido de desconhecer-la, mas por menosprez-la. Isso parece extremamente importante ao passo que não indica uma prática em “estágio rudimentar”, mas revela uma escolha (Madi 2011, 50).

Uma escolha que enfatiza outros princípios estéticos relacionados ao ritual, sua audiência e seus participantes. Aqui, as características técnicas do produto audiovisual são condicionadas pelo tema e pela imposição da audiência nativa. “Nós gostamos de ver a festa inteira”, dizem os Mebêngôkre aos cinegrafistas que experimentam as técnicas de edição. Estes, por sua vez, concordam. Sonham em filmar “todas as festas [...] todo processo de cada festa”. Filmar todo processo quer dizer filmar toda a

9. “O processo de edição tem aparecido como algo cada vez mais valorizado no âmbito dos ‘projetos’. Há, hoje, em um nível maior do que tínhamos no cenário encontrado por Terence Turner, pessoas que dão algum valor à edição, querendo aprender a técnica. No entanto, tal valorização aparece ligada a uma expectativa em corresponder as demandas externas. Essas pessoas são participantes de ‘projetos’ e percebem a necessidade de um formato, entendendo que o vídeo editado corresponde melhor como ‘produto’ para a articulação em outras redes (no mundo dos *kuben*, principalmente)” (Madi 2011, 73).

antecena ritual: as caçadas e pescarias na floresta em busca de alimento; a preparação dos adornos a serem usados nas festas; a produção da pintura corporal que os diferentes grupos etários masculinos e femininos utilizarão, os ensaios das canções e passos de dança que serão performados durante o ritual. Além, é claro, da própria cerimônia em si, que pode ter a duração de vários dias.

As características elementares desse produto audiovisual – desde sua longa duração com planos ininterruptos, passando pela quase inexistência de edição ou com edição feita diretamente na câmera, até chegar na extremamente rápida velocidade entre filmagem, consumo e dispersão das imagens nos circuitos – são marcas que, no mínimo, questionam a ideia preconcebida de filme no imaginário ocidental, senão a implodindo, ao menos alargando-a para se contrainventar (Wagner 2010) nesse outro modo de filmar e assistir. Para compreendê-lo no sentido mebêngôkre é preciso vê-lo em seu reverso (Wagner 2010). Pensá-lo ao contrário, como diria Michel Foucault. “Desmanchá-lo”, para usar a feliz expressão de Divino Tserewahú Xavante (Brasil e Belisário 2016).

Como contam André Brasil e Bernard Belisário em artigo recente, Divino afirma que começou um processo de desmanchar seus filmes feitos para uma audiência nãoindígena para refazê-los “com um olhar cada vez mais indígena”.

Tserewahú nos mostrou um corte do filme que está realizando sobre o ritual de iniciação e progressão no mundo do wai’a, o mundo espiritual-xamânico do homem xavante, 15 anos depois da produção de seu filme Wai’a Rini: o poder do sonho (2001). O trabalho que assistiríamos, segundo o cineasta, era cinema indígena “verdadeiro” (uptabi, “registrado em cartório”): “cinema que nós produzimos para o nosso povo, sem legendas. Uma versão longa [na] qual eles podem ver tudo”. No filme, as falas não são traduzidas para o português, e os planos, em sua maioria, mantêm uma intrincadarelacão com a duração dos eventos rituais; a montagem segue o movimento cíclico e reiterativo das performances corporais e sonoras (Brasil e Belisário 2016, 602).

A descrição que os autores fazem do “filme” e a própria necessidade de explicitar as diferenças para com a noção convencional de filme guardam semelhanças próximas com o que estamos chamando “filmagem ritual” no caso kayapó. O cinema indígena “verdadeiro”, tanto para Divino Xavante, quanto para Bepunu Kayapó, produz filmagens rituais, longas versões em que se pode ver o ritual em sua completude e no qual muitos de seus personagens podem se ver. Como diz Divino, diversos olhares conduzem a

produção dessas filmagens: “olhares dos anciãos, olhares das mulheres, tenho que aceitar tudo. Então eu junto. Por isso é que eu faço quatro trabalhos na montagem” (apud Brasil e Belisario 2016, 602). Tal como na fala de Bepunu, a festa *in progress* induz o produto final, seus personagens solicitam os próprios pontos de vista e assim se faz um cinema reverso.

Imagens contaminadas pelas cosmologias de seus povos, as filmagens rituais impõem também aos etnógrafos o “desmanche” do cinema e de preconceções do que para eles seja um filme. Mas seu sentido é também circulação e consumo. Depois de definir *o que* principalmente circula nas redes imagéticas mebêngôkre, passamos agora a descrever *como* essas filmagens circulam, que pontos elas conectam, que forças políticas e formas estéticas (e vice-versa) elas carregam de aldeia em aldeia.

CIRCUITOS IMAGÉTICOS

Se fossemos estabelecer um mapa com os circuitos imagéticos contemporâneos dos Mebêngôkre do sul do Pará, certamente encontraríamos na cidade de Redenção um dos polos de irradiação de imagens. Isso graças à atuação de um padre da igreja católica. Padre Saul possui um grande acervo de filmes, documentários, vídeos e filmagens de rituais de diferentes aldeias mebêngôkre feitos por diferentes realizadores, indígenas e não indígenas. Ao mesmo tempo que recebe contribuições dos indígenas para seu acervo, o padre alimenta a circulação das imagens distribuindo cópias de sua coleção em DVDs para habitantes de diferentes aldeias. Em Môjkarakô, pudemos assistir DVDs com filmagens de rituais realizados em aldeias do Mato Grosso, como Pykany, e também em aldeias mais próximas, como Gorotire, Kikretum, Pykararãkre e Aúkre, todos advindos do acervo do padre.

Esses DVDs logo que chegavam à aldeia eram rapidamente copiados pelos cinegrafistas e distribuídos aos habitantes para serem assistidos nos televisores que atualmente estão presentes em quase todas as casas, com suas devidas antenas parabólicas. A esse respeito, acompanhamos durante a pesquisa o vertiginoso crescimento do uso de aparelhos de televisão. No início de 2009, existia apenas uma televisão na aldeia, e pertencia à família de um dos filhos do cacique velho Moté. Em 2010, já era possível contar mais seis televisores, e em 2012 eles estavam presentes em praticamente todas as casas da aldeia. Novelas, filmes românticos (como *Titanic*) e de “porrada” (como *Rambo*) e jogos de futebol estão entre os programas mais assistidos pelos habitantes de Môjkarakô. Mas nada comparado ao visionamento cotidiano das filmagens de rituais de outras aldeias. Esses DVDs eram vistos repetidamente, todas as noites, por um bom número de pessoas. Formavam “uma programação” que aponta para a possibilidade de existência “de uma televisão indígena informal” com “uma programação paralela que é distribuída alternativamente” (Madi 2011, 91).

Essa distribuição alternativa, se tem no padre Saul um de seus polos irradiadores, é alimentada e retroalimentada por outras redes de relações que fazem circular as imagens, sobretudo redes de relações de parentesco. Os convidados a participar de rituais por parentes de outras aldeias levam consigo cópias desses filmes, que são prontamente exibidos durante a noite, reunindo vasto público. Em Mômjkarakô uma grande sessão de exibição foi montada quando uma família Xikrin, convidada para participar de um ritual de nomeação, trouxe vários DVDs de diversas festas realizadas nas aldeias do Cateté. Em outra ocasião, quando uma família de Mômjkarakô se preparava para ir a um ritual na aldeia Aúk्रे, o homem mais velho da família solicitou a um de seus genros (que era um dos cinegrafistas do projeto) que gravasse cópias de todos os DVDs de festas de Mômjkarakô para ele levar como presente aos seus parentes de outra aldeia. Quando retornaram da festa, o homem nos procurou para mostrar os DVDs de filmagens de rituais que ele havia ganhado em troca dos que levava.

A circulação dessas imagens coloca em evidência uma rede imagético-ritual interaldeã que abrange as aldeias presentes em todo o sul do Pará e também do Mato Grosso¹⁰. Essa rede mobiliza e incrementa a dispersão, entre diferentes aldeias, de conhecimentos, formas rituais, *designs* de objetos cerimoniais, grafismos da pintura corporal, canções e passos de dança – enfim, tudo aquilo que os Mebêngôkre denominam *kukràdjà*. Tudo isso circula por meio do que tenho denominado “filmagens rituais”.

A presença das filmagensrituais nesse circuito parece remontar às primeiras iniciativas de documentação audiovisual realizadas entre os Mebêngôkre. Mônica Frota, uma das integrantes da equipe do projeto “Mekaron Opôî D’jôî” (desenvolvido em 1985 e o primeiro de audiovisual a ser realizado em uma aldeia kayapó), não deixou de notar que as câmeras de vídeo apropriadas pelos nativos tornaram-se uma poderosa ferramenta de registro de rituais, permitindo que pessoas de diferentes aldeias se vissem depois de longos anos de separação. Atenta aos usos que os Kayapó já faziam do rádio, Mônica sugeriu a expansão de redes de comunicação

10. Por meio de “uma arqueologia do conceito de riqueza entre os Mebêngôkre”, Vanessa Lea (2012, p. 49) analisou a matri-Casa kayapó como entidade pan-aldeã que conecta habitações em diferentes aldeias por meio de seu legado distintivo de nomes e *nekrets* (prerrogativas cerimoniais). Essa perspectiva, fundada na diferenciação e conexão, parece se desdobrar em diferentes escalas, sendo a “distintividade” expressa pela elaboração local acerca do “jeito” de uma pessoa, de um animal, dos homens, das mulheres, de uma coletividade (Demarchi 2014). O “jeito” é um aspecto que permite produzir “partes” e “totalidades” (Strathern 2006) de acordo com contextos relacionais precisos. No caso das filmagens rituais, é o “jeito” de uma aldeia que “entra em cena” (literalmente) como princípio diferenciante/coletivizante, produzindo alteridade e identidade.

por imagens através da extensão das atividades do projeto para outras aldeias, estimulando a troca de vídeos entre elas. (Frota 2001, 96).

Outra iniciativa semelhante foi desenvolvida pelo antropólogo Terence Turner, poucos anos depois, em 1990. Batizado como o “Kayapó Vídeo Project”, esse empreendimento permitiu que pessoas de diferentes aldeias tivessem contato direto com equipamentos de vídeo e edição. Novamente, tal como havia destacado Frota, os rituais tornam-se contextos privilegiados de gravação. Em um artigo sobre o projeto, Turner afirma que “a maior parte dos filmes kayapó, até hoje, são de performances culturais como rituais ou encontros políticos, que formam uma natural unidade narrativa, com limites definidos pelo próprio tema e uma ordem sequencial” (1993, 90).

Também no Projeto *Kukràdjà Nhipêjx* os rituais foram o material filmado por excelência e, tal como nas outras iniciativas, as imagens resultantes eram rapidamente colocadas em circulação. Na verdade, pode-se dizer que o desenvolvimento do projeto em Mòjkarakô e a forma como os habitantes se apropriaram dele acabaram por colocá-los em um ponto estratégico no circuito imagético que perpassa as aldeias do sul do Pará. Isso porque, ao longo do projeto, os cinegrafistas treinados nas oficinas passaram a ser convidados para filmar cerimônias em outras aldeias.

A notícia de que um desses projetos estava em realização nas imediações – com uma equipe de cinegrafistas indígenas munidos de câmeras, computadores, fitas e DVDs doados pelo Museu do Índio à “comunidade” – logo se espalhou entre as aldeias do Riozinho, do rio Fresco e do rio Xingu, e os convites para que os cinegrafistas de Mòjkarakô filmassem rituais em outras aldeias começaram a ser feitos. Tais demandas não incomodavam os cinegrafistas, muito menos os chefes e habitantes de Mòjkarakô. Os primeiros cultivavam uma grande vontade de “conhecer outras aldeias” através do trabalho, e não era menos importante a vontade deles de exercitar em outro contexto o novo *kukràdjà* (conhecimento) que estavam aprendendo a dominar, bem como usufruir do status que a posição de cinegrafista lhes concedia no âmbito intra e intercomunitário. No caso das lideranças e dos moradores, o convite dos parentes para atuar em outras paragens oferecia um duplo incentivo. Os chefes se sentiam felizes e fortes com o fato de Mòjkarakô ser a única aldeia das imediações com uma equipe de cinegrafistas, com seus devidos equipamentos. Isto, nos afirmaram mais de uma vez: “era bom para a aldeia”. Mas não era o principal. Mais do que demonstrar para os parentes a nova riqueza conquistada por Mòjkarakô, a apropriação do projeto permitia à comunidade ocupar uma posição estratégica no circuito de imagens que perpassam as aldeias do sul do Pará. Isso, mais uma vez, graças ao trabalho dos cinegrafistas. Eles filmavam as festas a pedido daqueles que os haviam convidado, mas por uma elementar impossibilidade técnica

do projeto, os cinegrafistas não podiam deixar uma cópia das filmagens com os anfitriões: não era possível, sem um *deck*, aparelho de edição, digitalizar as preciosas fitas mini DV e copiar as imagens para DVD. Muitas vezes, para remediar uma situação deveras constrangedora e tensa, os cinegrafistas conseguiam apresentar as imagens conectando a câmera em uma televisão da aldeia onde estavam, em um espaço público, possivelmente em frente da casa do principal chefe. Essa impossibilidade técnica era, por outro lado, muito bem utilizada pelos habitantes de Môjkarakô, pois os cinegrafistas retornavam para a aldeia com as fitas e logo que chegavam eram solicitados a exibir publicamente as imagens das festas dos parentes em sessões noturnas quase diárias.

O visionamento das imagens possibilitava um consumo imediato das cerimônias realizadas em outras aldeias e impulsionava juízos estéticos sobre elas. Nas sessões noturnas comentavam-se as inovações, aquilo que os outros tinham feito para se alegrar: as cores e imagens dos enfeites de miçanga, *odesign* dos colares, em seus minuciosos detalhes de contas coloridas, a invenção de novos grafismos de pintura corporal, novas músicas e novos passos de dança. Comentava-se também se a festa estava bonita e se estava sendo executada na sequência correta.

Além disso, os visionamentos noturnos das “imagens dos parentes” permitiam aos habitantes de Môjkarakô planejar suas festas com um claro espírito de disputa. Era preciso fazer mais bonito que os outros. Nos longos períodos de preparação para as cerimônias, os chefes cobravam empenho dos moradores da comunidade, lembrando-os das imagens que mostravam aldeias limpas, sem mato na praça central. Utilizando palavras de incentivo no boca de ferro (alto-falante da aldeia), Akjabôro disse certa vez:

Ontem nós vimos as imagens dos parentes. Vimos a festa deles. A aldeia deles estava limpa. Todos trabalharam para a festa acontecer. Eles estão filmando aqui também, porque Môjkarakô tem projeto. Agora nós temos que trabalhar direito. Todos têm que trabalhar para a comunidade, para a nossa festa ficar mais bonita. Temos que fazer certo (bonito, correto).

Encontramos posição semelhante à de Akjabôro quando fomos convidada a realizar oficinas de audiovisual na aldeia Kôkramôro. Logo que chegamos a essa aldeia, fomos surpreendidos pela ávida vontade de seus chefes e habitantes de assistir às filmagens das apresentações rituais gravadas em Môjkarakô. Uma de nossas primeiras atividades na aldeia foi exibir essas imagens para um grande público, em um televisor colocado na casa dos homens. Mundico, o cacique da aldeia, revelou claramente após a exibição que a intenção de ver a imagem dos parentes era para que eles fizessem festas mais bonitas. Assim, nos dias que se seguiram,

homens e mulheres de Kôkraitmôro, adultos e jovens, não só apresentaram para a câmera filmadora suas versões das cerimônias feitas pelos habitantes de Mômjkarakô, como também executaram outras que estes últimos não tinham realizado. Ao final de cada dia de gravações éramos solicitados a exibir as imagens filmadas na casa dos homens. Essas sessões de visionamento eram acompanhadas de uma série de comentários feitos pelos telespectadores, sobretudo a respeito da beleza da festa que haviam realizado ou, ao contrário, sobre algum ponto negativo que deveria ser melhorado para o dia seguinte. Depois de uma dessas apresentações, ouvimos o cacique Mundico dizer aos homens jovens que limpassem direito o pátio da aldeia, o qual lhe parecia sujo nas filmagens. Após outra sessão de visionamento, o mesmo cacique disse aos homens e mulheres jovens que haviam dançado o *Kwôre Kangô*, cuja apresentação acabavam de assistir, que a refizessem no dia seguinte, pois segundo Mundico havia pouca gente dançando e os dançarinos estavam desanimados. Ao fim de nossa estadia, quando estávamos retornando para Mômjkarakô, Mundico solicitou que mostrássemos as filmagens gravadas em Kôkraitmôro para os habitantes daquela aldeia verem como eles sabiam fazer festas bonitas.

De volta a Mômjkarakô com essas imagens, não foi necessário anunciar o pedido de Mundico. Os habitantes logo solicitaram sessões noturnas para assistir às apresentações dos vizinhos, até que se esgotassem o estoque de fitas gravadas na outra aldeia. Essas exposições aconteciam no mesmo momento em que preparavam uma cerimônia de nomeação *Menire Bijôk* (festa das mulheres pintadas). Nesse contexto o visionamento das imagens gravadas em Kôkraitmôro animava os habitantes de Mômjkarakô na preparação da festa que iria ocorrer dali a alguns dias. Tratava-se da vontade de fazer, uma vez mais, uma festa mais bonita que aquelas vistas no televisor durante a noite, momentos antes dos ensaios realizadas para a cerimônia.

Disputas semelhantes envolvendo aldeias mebêngôkre foram notadas por Cohn (2004) entre os Xikrin, da aldeia Bacajá, e aqueles que haviam deixado essa aldeia para fundar outra. Estes últimos, para celebrar a fundação da nova aldeia, realizaram uma festa *Kwôre Kangô* e solicitaram à antropóloga que levasse até a aldeia do Bacajá as fitas K7 com as gravações das canções que eles haviam produzido para a celebração. Como retrata a autora, havia nessa atitude “um orgulho a ser cuidado” e uma clara “vontade de se sobressair” através da produção de “uma festa mais bonita do que a do Bacajá” (Ibid., 10). É interessante registrar as impressões da antropóloga sobre a recepção e audição das fitas pelas pessoas do Bacajá, sobretudo, porque ela aponta algo similar a esse espírito agonístico, de disputa ritual, que perpassa essa rede imagética que estou descrevendo. Segundo Cohn,

muitos se reuniram para ouvir [as fitas], e parecem ter apreciado o que ouviram. De fato, o debate do momento girava

em torno de qual aldeia fazia mais rituais, ou dançava mais; assim, a pergunta que mais me faziam era se realmente na nova aldeia, do Mroti Djãm, se dançava todo dia (Ibid., 10).

Um exemplo recente que oferece uma dimensão de até onde os circuitos imagéticos mebêngôkre podem chegar é o do ritual *Yna Yna*, apropriado pelos Kayapó de um pequeno grupo de indígenas peruanos que visitou a aldeia Mòjkarakô no ano de 2014, durante a realização de uma feira interétnica de trocas de sementes. A intensidade com que os Kayapó se dedicam a esse ritual foi documentada no filme de mesmo nome, realizado pelo cinegrafista Bepunu Kayapó¹¹. No filme, diversos grupos de homens e mulheres dançam sincronizadamente os passos característicos dos índios peruanos. A música, também característica dos indígenas do Peru, ecoa de uma enorme caixa de som localizada na casa dos homens, ao centro da aldeia circular.

Alguns meses depois da finalização do filme, um indígena de outra aldeia postou no site de relacionamento Facebook trechos de uma gravação de celular em que cenas da festa peruana eram performadas por entusiasmados dançarinos da aldeia Gorotire, localizada a muitos quilômetros de distância de Mòjkarakô. Ficamos ainda mais impressionados com a velocidade da difusão imagética desse ritual quando assistimos, na mesma rede social, a um vídeo do grupo indígena Panará (Krenakore), em que dançarinos e dançarinas apresentavam, no pátio da aldeia Nansepoti, os passos de dança característicos do ritual *Yna Yna*, mas com uma música indiana ao fundo e não mais as habituais canções dos índios peruanos executadas entre os Kayapó.

Esses são apenas alguns exemplos das intensidades desses circuitos imagéticos em que os rituais, suas imagens e sons – ou melhor, seu *kukràdjà* – constituem os bens privilegiados na circulação, e cujo visionamento e audição impulsionam a produção de novos rituais, feitos e gravados com um claro espírito agonístico, pois que serão vistos por outros, em outras pontas do circuito.

VÍDEO-RITUAL: BELEZA E *KUKRÀDJÀ*

Para compreender tanto as complexidades que esses circuitos imagéticos produzem quanto a importância de seu principal item de circulação, as “filmagens rituais”, é preciso responder a uma pergunta aparentemente óbvia: por que são os rituais o conteúdo privilegiado de circulação imagética entre as diferentes aldeias? Ou, em outras palavras, o que faz da forma ritual um item privilegiado de gravação e circulação?

11. Título: *Yna Yna*. Direção: Bepunu Kayapó. Duração: 60 min. Ano: 2014. Apresentado na Mostra “Olhar: um ato de resistência”, do Festival ForumDoc, Belo Horizonte, 2015.

Para responder a essa questão é necessário passar (mesmo que brevemente¹²) por um conceito já conhecido na literatura mebêngôkre e que se impõem a esta análise, a saber: a noção de *kukràdjà*, palavra que os Mebêngôkre contemporâneos designam por “cultura”, isto é, “tradição, hábitos, práticas, conhecimentos, saberes, *modo de vida*” (Gordon 2009, 11). Destacando uma tendênciada literatura mebêngôkre sobre esse conceito, Gordon define *kukràdjà* como

um *fluxo* de conhecimentos, saberes e atribuições que povoam o cosmos e podem ser adquiridos e apropriados em diversos níveis, do indivíduo a uma coletividade mais larga. Pode, portanto, receber sucessivos aportes (ou perdas), isto é, novas partes, novos conhecimentos ou atribuições, que passam a compor, então, uma nova parte de alguém (o apropriador: xamã, guerreiro, chefe) e, eventualmente, uma nova parte de todos os Mebêngôkre (Ibid., 11).

É esse fluxo contínuo de elementos culturais (nomes, objetos, cantos, passos de dança, padrões de adornos e pinturas corporais) apropriados de outros povos humanos e não humanos que alimenta intensamente o sistema ritual mebêngôkre e que aparece detalhadamente nas “filmagens rituais”. Os nomes bonitos e os *nêkrêjx* que, como afirma Lea (2012), constituem a riqueza dos Mebêngôkre, são capturados do exterior e sua beleza e potência estão justamente vinculadas a suas origens exógenas. Além disso, é preciso destacar o componente visual do *kukràdjà*mebêngôkre, porque além de ser apropriado de outrem ele deve ser mostrado nos rituais.

O ritual torna-se assim uma forma privilegiada de circulação imagética porque condensa uma série de *kukràdjà* mobilizados pelos habitantes de determinada aldeia para sua realização. São esses *kukràdjà* que os habitantes de outras aldeias anseiam por observar e, por sua vez, apreender, copiar e mesmo julgar. Assim, como dissemos, grafismos de pintura corporal, *designs*, formas e cores de enfeites, canções e passos de dança são itens privilegiados na observação e análise daqueles que consomem as filmagens com a festa de determinada aldeia. A circulação dessas imagens, que condensam diversos tipos de conhecimento, incrementa uma disputa interaldeã em torno da beleza dos rituais.

De fato, existe uma relação imediata entre beleza e ritual. Turner, por exemplo, afirma que ao perguntar a um Kayapó “porque ele dança, ou porque realmente a cerimônia está sendo performada, ele provavelmente

12. Para uma discussão mais detalhada desse conceito na literatura mebêngôkre ver Demarchi (2014).

responderia: “Por causa da beleza” (Turner 1980, 130)¹³. É justamente a beleza (*mejx*) e sua relação com o ritual que se deve considerar para continuar respondendo à pergunta anteriormente colocada. Gordon (2009, 16-17) nos oferece novas pistas articulando a visualidade característica do *kukràdjà* mebêngôkre com o ritual enquanto lócus da beleza kayapó.

Uma das características da sociedade mebêngôkre é o que podemos chamar do seu caráter visual. Desde o *display* arquitetônico das aldeias até a importância do aparecimento (*amirin*) dos adornos, enfeites e papéis cerimoniais nas festas e danças no pátio – isto é, o desvelamento ritual de nomes e *kukràdjà* – há um componente visual na objetificação do valor e da beleza. Isso não é à toa. É no ritual que a beleza se objetifica e se mostra em sua máxima extensão sociológica e cosmológica. [...] O ritual, portanto, é o ponto auge da produção (ou extração, ou atribuição) da beleza. Na verdade, é o contexto em que toda a beleza que os Mebêngôkre puderam produzir, aprender ou apropriar do cosmo se objetifica. Os rituais são momentos em que a própria sociedade mebêngôkre mostra-se como deve ser: bela, correta, boa. *Mebêngôkre kukràdjà mejx kumrenx*.

Além de condensar diversos *kukràdjà*, os rituais mebêngôkre estão estreitamente vinculados a uma concepção nativa de beleza, traduzida pela palavra *mejx*, que como *kukràdjà*, possui um amplo campo semântico. Como já notou Gordon,

mejx[...] não exprime somente valores estéticos, senão igualmente valores morais ou éticos. O campo semântico da palavra cobre uma série de atributos que poderíamos glosar como bom, bem, belo, bonito, correto, perfeito, ótimo. Além disso, *mejx* pode ser contraposto, dependendo do contexto de enunciação, aos seguintes termos antonímicos: *punure* (“ruim, feio, mau, errado”) e *kajkrit* (“comum, ordinário, vulgar, trivial”), ou simplesmente *mejx kêt* (onde *kêt* = partícula de negação). De todo modo, *mejx* (belo, o bom, a perfeição) designa um conjunto de valores essenciais aos Xikrin [e a todos os Mebêngôkre]. Produzir ou obter coisas, pessoas e comunidades (enfim, a sociedade) *mejx* parece ser a finalidade última da ação xikrin no mundo, que se revela tanto no plano individual quanto no coletivo (Ibid.,8).

13. Fisher (1998; 2003), por outro lado, dirá que outra resposta possível a essa pergunta é que a cerimônia é realizada “por causa da felicidade”. Uma postura analítica conforme aquela proposta por Overing (1991) nos permite reunir essas duas dimensões, a saber, alegria e beleza (ética e estética) como aspectos mutuamente constitutivos do cotidiano ameríndio.

A partir dessa passagem pode-se traçar uma relação imediata não apenas entre beleza e ritual, mas também entre ela e o *kukràdjà*, pois nem todos e quaisquer *kukràdjà* são objeto de apropriação. Apropriam-se, particularmente, os *kukràdjà* considerados belos. São eles que se fazem presentes nos rituais e na própria produção de pessoas belas. Como entre os Kisêdjê (Suyá) estudados por Coelho de Souza (2010,3), a adoção de elementos exógenos – sobretudo dos xinguanos, com os quais eles passaram a conviver em determinado momento de sua história – “dependia de uma apreciação de sua ‘beleza’[...], sendo esse equipamento cultural [dos xinguanos] concebido pelos Kisêdjê, em um espírito difusionista, como um conjunto de traços a serem separadamente tomados ou rejeitados”. Como destaca a autora a partir de uma citação de Seeger: “tudo foi adotado porque era bom ou bonito” (Seeger 1980, 169 apud Coelho de Souza 2012,3).

O mesmo se pode dizer do caso dos Mebêngôkre. Nem tudo que é visto nas filmagens rituais é considerado *mejx*(belo) e então passível de apropriação. Um par de tênis utilizado por um dos rapazes homenageados em uma cerimônia de nomeação *Bemp*, realizada na aldeia Aúk्रे e assistida em um dos televisores da aldeia, foi considerado pelos Mebêngôkre de Môjkarakô como algo *punure* (feio), um exemplo do que eles não deveriam utilizar em seus rituais. Assim, pode-se dizer que a própria apreciação estética é um importante fator que faz os rituais e suas imagens circularem em diferentes aldeias. Mas isso não é tudo.

Outra relação mais direta entre beleza e ritual pode ser extraída de comentários de diversos autores. Turner (1993, 94) afirma, em um artigo em que trata da apropriação do vídeo pelos Kayapó, que o ritual não apenas cria beleza, mas também está “expressando o valor supremo kayapó de beleza”. Como diz o autor,

a “beleza”, neste sentido, inclui um princípio de organização sequencial: repetições sucessivas do mesmo padrão, com cada performance acrescida de valor social, quando integra elementos adicionais e adquire mais delicadeza estilística, se aproximando, portanto, do ideal de inteireza e perfeição que define a beleza (Ibid., 95).

Em um texto mais recente, Turner (2009, 159) retoma essa concepção ao dedicar algumas palavras ao conceito de beleza kayapó e utilizar como exemplo o ritual:

Como um termo de valor, “mêch”, que eu tenho traduzido pelo termo geral “beleza”[...], conota tanto inteireza (significando que todas as partes ou aspectos de uma coisa estão presentes em suas proporções corretas) quanto perfeição

de produção ou performance. A palavra está associada ao princípio de repetição, como quando uma cerimônia torna-se total e perfeitamente performada quanto mais ela foi repetidamente ensaiada.

Seguindo a primeira definição de Turner, Lea (2012, 121) afirma que “para os Mebêngôkre estética é associada com a ideia de totalidade”. Em outro texto, a autora toma as cerimônias como exemplo dessa concepção nativa de estética. Segundo ela, “as cerimônias são ocasiões eminentemente estéticas porque realizam a composição mais completa do corpo social, articulando os membros de cada Casa através de seus respectivos papéis” (1993, 275). Ou, em outras palavras, “as cerimônias mebêngôkre devem um de seus aspectos estéticos ao fato de exigirem a participação da aldeia inteira (na condição de *performers* ou espectadores) em graus diferentes que variam de acordo com a ocasião” (Lea 2012, 397). Nessas passagens, Lea parece reafirmar a importância do elemento que Turner denomina “inteireza” ou que ela própria denomina “totalidade”, destacando as noções de proporção e simetria como componentes importantes da beleza.

Apresentando ideias similares no campo dos artefatos, Gordon, ao comentar a apreciação estética Xikrin de alguns objetos presentes na coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), faz a seguinte afirmação:

dentre os critérios imediatos para a apreciação xikrin dos objetos belos, podemos anotar, em primeiro lugar, a adequação a um determinado padrão (ou *forma*, própria a cada objeto) culturalmente estabelecido, bem como a adequação aos sentidos de harmonia, proporção e simetria (2009,9).

Não parece haver dúvida, portanto, sobre o fato de que a noção mebêngôkre de beleza está embasada em valores estéticos como “inteireza”, “totalidade”, “harmonia”, “proporção” e “simetria”. Esses valores são, como afirma Gordon, replicados nos rituais, concretizando um “paralelismo estético” entre a produção de artefatos e a produção ritual. Assim,

as performances rituais, elas mesmas, podem ser vistas como um ordenamento temporal e espacial de diferentes *kukràdjà*. De fato, a correta distribuição dos *kukràdjà* durante a festa – seu aparecimento no meio do pátio da aldeia em sequência correta, e na correta disposição ou posicionamento – indica harmonia, simetria e beleza. Num certo sentido, é isso que faz a festa ser considerada realmente bonita ou boa (*metoro mejx kumrenx*). [...] Replicados em outro plano notamos a presença dos mesmos princípios ou

critérios de reconhecimento da beleza dos objetos materiais. Assim como um belo objeto, uma bela festa também é o resultado harmônico de alinhamentos e separações, aproximações e afastamentos dos elementos – neste caso os *kukràdjà* – uns em relação aos outros (Ibid., 13).

Assim, quando nos voltamos para os rituais, certos princípios estéticos tornam-se salientes. Eles dizem respeito às ideias de sequência (ou processo) e repetição, tal como destacadas nas passagens de Gordon e Turner. Como afirmam os autores, é justamente essa ordem sequencial e a repetição dessas sequências durante uma cerimônia que agrega beleza ao ritual. E é ela também que está presente nas longas filmagens rituais que circulam entre as aldeias mebêngôkre.

Falando sobre um filme produzido por Tamok, um dos cinegrafistas do “*Kayapó Vídeo Project*”, Turner afirma:

[o vídeo de Tamok] mostra fielmente a repetição de cada performance, cada uma com seu acréscimo sucessivo em termos de enfeites e participantes. Seu vídeo reproduz, em sua estrutura, a estrutura repetitiva da cerimônia em si e, portanto, ele próprio cria “beleza”, no sentido kayapó do termo (1993, 95).

Essa nos parece ser uma resposta fiel à pergunta colocada sobre o porquê de serem as filmagens rituais um item privilegiado de circulação. Isso não apenas por que o ritual, como diz Turner, expressa “o valor supremo kayapó de beleza”, mas sobretudo por que a própria produção do vídeo pelo cinegrafista, além de reiterar esse valor supremo, produz ela mesma ainda mais beleza. Acompanhando sempre as sequências e repetições das cerimônias em seu contínuo processo de agregação de beleza, o cinegrafista cria com a filmagem um produto em que estão objetificadas tanto a beleza do ritual em si, motivada pelos princípios de inteireza, proporção e simetria, quanto a “sobre-beleza” que a filmagem engendra, uma vez que é a própria sequência ritual que norteia a produção.

Além disso, os vídeos dos cinegrafistas objetificam as próprias redes de relações mobilizadas para a produção do ritual, e fazem ver aos outros as articulações interétnicas e interaldeãs estabelecidas em sua concretização. As filmagens rituais expõem para os vizinhos de outras aldeias as parcerias estabelecidas para a realização da cerimônia, sendo documentos fiéis da capacidade dos chefes de mobilizarem recursos da sociedade envolvente para a produção. A circulação dessas imagens rituais reafirma, portanto, o prestígio de determinado chefe, disseminando sua maestria em captar recursos e estabelecer redes de relações. No mesmo sentido, a circulação dessas imagens reafirma também a beleza das próprias

comunidades onde foram produzidas, alimentando e retroalimentando uma disputa entre aquelas aldeias que fazem a festa mais bonita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA ÉTICA TRANSGERACIONAL

Um dos primeiros registros fílmicos dos Mebêngôkre de que se tem notícia aconteceu em 1953. Ele pode ser entendido também como um dos primeiros contatos dos Mebêngôkre com os aparatos ocidentais de produção e reprodução de imagens. Tais filmagens foram realizadas pelo jornalista e escritor Jorge Ferreira, em companhia dos irmãos Cláudio e Orlando Villas-Boas, durante uma viagem para a realização do segundo contato com um subgrupo mebêngôkre denominado Txukarramãe (Metuktire). Esse pequeno filme¹⁴, de aproximadamente quinze minutos, embora não mostre os integrantes do grupo recém-contatado manipulando as câmeras, apreende o olhar curioso de diversos indígenas para aquele objeto que capturava suas imagens. Alguns olham profundamente para a câmera, outros riem para as lentes, outros, por sua vez, olham desconfiados, parecendo não entender o que faz aquele “estranho” artefato.

Em uma parte do filme se pode ver que homens, mulheres e crianças formam um grande círculo na beira do rio, dançam e cantam abraçados pela cintura, como que antevendo as profundas conexões que seus parentes futuros iriam estabelecer entre o vídeo e o ritual. Antecipam, nesse primeiro registro, a relação indiciária entre a produção de uma cerimônia e a filmagem dela. Parecem dar um recado para os parentes que virão, de que no futuro, não haverá ritual que não seja filmado e colocado para circular em uma vasta rede imagética.

Aqui parece oportuno chamar a atenção, pela última vez e à guisa de conclusão, para as conexões entre filmagem e ritual. Seguindo a abordagem pragmática desenvolvida por Severi e Houseman (1994), segundo a qual o ritual deve ser entendido como dispositivo relacional (*mise en relation*, em detrimento de uma abordagem centrada na manipulação de símbolos), pode-se então compreender as filmagens como verdadeiros rituais que “comunicam” e “guardam a cultura” (Madi 2011), conectando diferentes aldeias mas também diferentes gerações.

Comunicando e guardando, as filmagens rituais apresentam, como vimos, uma pragmática ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica. Este último aspecto, diacrônico, parece ser útil para pensar o material ameríndio à luz da hipótese de Leach (1974): de que devemos estudar a estética

14. *Os primeiros contatos com os Txucarramãe* (1953) pode ser visto no endereço eletrônico <https://goo.gl/4J4hNu>.

de um povo para compreender sua ética¹⁵. As filmagens rituais se situam no registro de uma estética relacional (Lagrou 2009) capaz de produzir pontos de contato em um sistema de “comunicação analógica” (não verbal) caracterizado por veicular uma intenção ou um “pensamento” endereçado às gerações futuras.

Experimentando expressiva retomada populacional nas últimas décadas, os Mebêngôkre elaboram essa preocupação de diferentes maneiras, como se torna claro com o hino da aldeia Môjkarakô, criado por Mokuká Kayapó. O hino, executado em situações de festa, não deixa de ressaltar o fato de que novas pessoas estão “aparecendo” (*amerin*). Esse comentário demográfico parece propiciar uma reflexão importante sobre o por vir. Especialistas no tema do “fim do mundo”, conforme sugeriram Debora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014) em relação aos ameríndios, os Kayapó são enfáticos quando afirmam utilizar o vídeo como modo de “salvar a cultura para os nossos netos” (Madi, 2011, 1).

Refletir sobre o vídeo como relativo a uma ética transgeracional nos permite alimentar com novos dados os estudos sobre imagem e arte ameríndia e seus dispositivos de *mise en relation*. Com base nessa perspectiva, as filmagens são rituais contemporâneos que procuram lidar com a experiência histórica de perda e destituição simbólica e material. Pode-se dizer que a pragmática das filmagens rituais tem a ver com a produção de memória social, considerando aqui a concepção local de “memória” como faculdade ao mesmo tempo cognitiva e emocional (lembrar como faziam os velhos; “pensar” como responsabilidade e afeto perante as novas gerações). Movidas por uma responsabilidade e um afeto, as filmagens rituais são, por fim, contextos privilegiados para iluminar uma filosofia indígena da ética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brasil, André e Bernard Belisário. 2016. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociologia & Antropologia*, vol. 6, no. 3: 601-634.
- Brasil, André. 2013. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do antecampo em Piõnhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 40, p. 245-267.
- Coelho de Souza, Marcela. 2010. A vida material das coisas intangíveis. In *Conhecimento e cultura: práticas de transformação no mundo indígena*, org. Marcela Coelho de Souza e Edilene Colfacci de Lima, 97-118. Brasília, DF: Athalaia.

15. A proposição de Leach foi trabalhada em análise comparativa por Els Lagrou (2009) para o material ameríndio. Na mesma direção, Demarchi (2014) tratou da socialidade mebêngôkre a partir de uma articulação entre ética e estética. Ver também Madi (2015; 2017) para uma abordagem do mesmo tipo entre os Guna (Kuna) no Panamá.

- Coelho de Souza, Marcela. 2012. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kisêdjê. *Revista de Antropologia*, vol. 55, no. 1: 209-252.
- Cohn, Clarice. 2004. Uma revisão do fechamento social jê: o caso Mebengokré. In *28º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais*, Caxambu, 26 a 30 out. 2004.
- Cohn, Clarice. 2006. *Relações de diferença no Brasil Central: os Mebengokré e seus outros*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Conklin, Beth. 1997. Body paint, feathers e VCRs: aesthetics and authenticity in Amazonian activism. *American Ethnologist*, vol. 24, no. 4: 711-737.
- Cunha, Manuela Carneiro. 2009. Cultura e "cultura": conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In *Cultura com aspas: e outros ensaios*, 311-373. São Paulo: Cosac Naify.
- Danowski, Déborah e Eduardo Batalha Viveiros de Castro. 2014. *Há mundo por vir? ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental.
- Demarchi, André. 2014. *Kukràdjã Nhipêjx: fazendo cultura: beleza, ritual e políticas da visualidade entre os Mebêngôkre-Kayapó*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Demarchi, André. 2017. A miss Kayapó: ritual, espetáculo e beleza. *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 103, no. 1: 85-118.
- Demarchi, André e Odilon Morais. 2016. Redes de relações indígenas no Brasil Central: um programa de pesquisa. *Espaço Ameríndio*, vol. 10, no. 2: 96-117.
- Fisher, William. 1998. The teleology of kinship and village formation: community, ideal and practice among the Northern Gê of Central Brazil. In *Unsettled communities: changing perspectives on South American indigenous settlements*, ed. Debra Pitch, vol. 5: 52-59. Bennington: Bennington College.
- Fisher, William. 2003. Name rituals and acts of feeling among the Kayapó (Mebengokre). *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 9, no. 1: 117-135.
- Frota, Mônica. 2001. Mekaron Opoi D'joi. In *Making waves: participatory communication for social change*, ed. Alfonso Gumucio Dagron, 64-67. New York: Rockefeller Foundation.
- Ginsburg, Faye. 2002. Screen memories: resignifying the traditional in indigenous media. In *Media worlds: anthropology on new terrain*, ed. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod e Brian Larkin, 39-57. Berkeley: California University Press.

- Ginsburg, Faye. 2003. Indigenous media: negotiating control over images. In *Image ethics in the digital age*, ed. Lary Gross, Jonathan Katz e Jay Ruby, 295-312. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gordon, César. 2006. *Economia selvagem: mercadoria e ritual entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo, Rio de Janeiro: Unesp, ISA, Nuti.
- Gordon César. 2009. *O valor da beleza: reflexões sobre uma economia estética entre os Xikrin (Mebêngôkre-Kayapó)*. Série Antropologia, vol. 494. Brasília: DAN, UnB.
- Houseman, Michael e Carlo Severi. 1994. *Naven ou, Le Donner à voir: essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: CNRS, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Lagrou, Els. 2009. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Lea, Vanessa. 1986. *Nomes e nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Lea, Vanessa. 1993. Casas e Casas Mebengokre (Jê). In *Amazônia: etnologia e história indígena*. org. Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha. São Paulo: EDUSP.
- Lea, Vanessa. 2012. *Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: os Mbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Edusp, Fapesp.
- Leach, Edmund. 1974. *Repensando a antropologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Madi, Diego. 2011. *Mekaron Ipê: cultura, corpo, comunicação e alteridade: usos do vídeo entre os Mebêngôkre Kayapó*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Madi, Diego. 2015. *Gênero disperso: estética e modulação da masculinidade Guna (Panamá)*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Madi, Diego. 2017. A aliança enquanto drama: est/ética da masculinidade no contexto de uma economia afetiva uxori-local (Guna, Panamá). *Mana*, vol. 23, no. 1: 77-108.
- Madi, Diego e André Demarchi. 2013. A imagem cronicamente imperfeita: o corpo e a câmera entre os Mebêngôkre-Kayapó. *Espaço Ameríndio*, vol. 7, no. 2: 147-171.
- Morgado, Paula e Nadja Marin. 2016. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In *A experiência da imagem na etnografia*, org. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitrana Hijiki e Sylvia Caiuby Novaes, 87-108. São Paulo: Terceiro Nome.

Overing, Joanna. 1991. A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, vol. 34: 7-33.

Sahlins, Marshall. 1997a. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção (parte I). *Mana*, vol. 3, no. 1:41-73; parte2, vol. 3(2), p.103-150.

Sahlins, Marshall. 1997b. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção (parte II). *Mana*, vol. 3, no. 2: 103-150.

Strathern, Marylin. 2006. *O gênero da dádiva*. Campinas: Unicamp.

Turner, Terence. 1966. *Social structure and political organization among the Northern Kayapó*. Tese de Doutorado, Harvard University, Cambridge, MA.

Turner, Terence. 1980. The social skin. In: Not Work Alone: A Cross-Cultural Study of Activities Superfluous to Survival. Edited by J. Chermansky and R. Lewin. London: Temple Smith.

Turner, Terence. 1992. Os Mebengokre Kayapó: história e mudança social, de comunidades autônomas para a coexistência interétnica. In *História dos índios no Brasil*, org. Manuela Carneiro da Cunha, 311-338. São Paulo: Companhia das Letras.

Turner, Terence. 1993. Imagens desafiantes: a apropriação Kayapó do vídeo. *Revista de Antropologia*, vol. 36: 81-121.

Turner, Terence. 2009. Valuables, value and commodities among the Kayapó of Central Brazil. In *The occult life of things. Native amazonians theory of personhood and materiality*, ed. Fernando Santos-Granero, 152-169. Arizona: The University of Arizona Press.

Verswijver, Gustaaf. 1992. *The club fighters of Amazon: warfare among the Kayapó Indians of Central Brazil*. Gent: Rijksuniversiteit te Gent.

Vidal, Lux Boelitz. 1977. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté*. São Paulo: Hucitec, Edusp.

Wagner, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Carelli, Vincent. 1987. *A festa da moça*. Roteiro: Gilberto Azanha e Virgínia Valadão. Edição: Valdir Afonso, Antônio Jordão e Cleiton Capellossi. Locução: Luiz Eduardo Nascimento. Tradução: Donaldo Mãmãinde. São Paulo, Brasil, NTSC, cor, 18' DVD.

Kayapó, Bepunu. 2014. *Yna Yna*. Aldeia Môjkarakô, Terra Indígena Kayapó, Pará, Brasil, NTSC, cor, 60', DVD.

Tserewahú, Divino. 2001. *Wai'a Rini: o poder do sonho*. Vídeo nas Aldeias, Aldeia Xavante de Sangradouro, Mato Grosso, Brasil, NTSC, cor, 48', DVD.

ANDRÉ DEMARCHI

Doutor em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor e pesquisador na Universidade Federal do Tocantins, onde leciona no curso de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade. Realiza pesquisas com os Mebêngôkre (Kayapó) desde 2009. Membro do Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas (NEAI-UFT).

DIEGO MADI DIAS

recebido 31.07.2017
aprovado 27.10.2017

Doutor em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisador de pós-doutorado no Musée du quai Branly Jacques Chirac (MQB), Paris, França. Realizou pesquisas com os Mebêngôkre (Kayapó) e Guna (Kuna).



Universidade Federal de
Minas Gerais, Belo Horizonte,
Minas Gerais, Brasil.

Universidade de Brasília, Brasília,
Distrito Federal, Brasil.

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ
RENATA OTTO DINIZ

COSMOCINEPOLÍTICA TIKM'N-MAXAKALI: ENSAIO SOBRE A INVENÇÃO DE UMA CULTURA E DE UM CINEMA INDÍGENA DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS

RESUMO

Neste trabalho refletimos acerca dos Tikm'n (também chamado de Maxakali) e suas maneiras de fazer cinema e ritual. Defendemos a ideia de que não se pode compreender a maneira de filmar e fazer cinema maxakali se não compreendemos a lógica e a estratégia em ação para fazer os rituais que, em geral, guiam a produção dos filmes. Por outro lado, ao fazer registros sobre esses rituais, estes multiplicam-se ao mesmo tempo que recuperam-se, em conjunto com a cultura de um povo. Mais do que isso, sugerimos que para melhor compreender esse cinema é necessário colocá-lo lado a lado aos conceitos que informam a cosmologia maxakali, sem esquecer que a história é narrada (para os filmes e além deles) do ponto de vista dos Maxakali sobre a pacificação ou a boa convivência que buscam com os “espíritos” e com o mundo dos brancos. Trata-se de uma cinecosmopolítica, ou, dito de outra forma, de um tipo de filme-ritual.

palavras-chave

cinema indígena; cosmopolítica;
ritual; cosmologia; documentário.

INTRODUÇÃO

Num artigo anterior, apresentamos a ideia de que o cinema indígena dedica tanto engajamento no ato de pré-produção do filme quanto no ato de sua realização propriamente dita, incluindo nesta última fase a filmagem, edição e veiculação. É como se cada uma dessas fases fosse mais alongada ou extensa do que o modo de fazer cinema na sociedade ocidental ou do espetáculo. Cunhamos, provisoriamente, a noção de filme-ritual para dar conta do modo de fazer cinema indígena (Caixeta de Queiroz 2008). Isso quer dizer, mais ou menos, o seguinte: 1) o que está fora ou anterior propriamente ao filme (ou suas condições de fabricação) deve ser levado muito a sério, seja o ritual ou a vida cotidiana que serve de base ou guia para o filme, seja a opinião de quem serve de mediador para a existência do filme (os velhos, nos casos dos filmes-xavante de Divino Tserewahú; os xamãs, no caso dos *filmes-tikm'n'* de Isael); 2) o que se passa durante o filme é uma extensão ou uma composição com o que se passa na vida cotidiana ou ritual; 3) o que se passa após o filme (quem vê o filme, os velhos ou as crianças indígenas ou o público não indígena?) ou onde se passa o filme (numa sala de cinema ou na aldeia?) é um horizonte crucial na pragmática do cinema indígena².

Dito de uma outra forma, mais próxima do universo conceitual do audiovisual, parece haver no cinema indígena uma imbricação ou uma dependência muito forte entre o campo e o extracampo, ou, para citar as recentes proposições teóricas de André Brasil (2013), entre o campo e o antecampo. Levamos em conta o fato de que os índios fazem cinema para eles e para nós, a partir de um repertório tecnológico e de linguagem que lhes é exterior, sujeito, portanto, à transformação quando é traduzido-transportado para o interior de uma comunidade baseada na tradição da oralidade. Ou seja, estamos aqui falando de uma tecnologia e de um tipo de conhecimento (chamemos isso tudo, tanto os instrumentos quanto os conhecidos que lhes são associados, de máquina – uma máquina cinematográfica por semelhança a uma máquina xamânica) que é exterior ao povo que ora o

1. Sempre que usarmos uma palavra de língua estrangeira, empregaremos o itálico, exceto quando se tratar de um substantivo relativo ao povo – neste caso, a primeira letra da palavra segue em maiúscula. Por exemplo, vamos usar *tikm'n* como adjetivo, e “Tikm'n” como substantivo relativo ao povo *tikm'n*. Ainda, usaremos de forma indistinta os termos Maxakali e Tikm'n para nos referirmos ao mesmo povo.

2. Usamos aqui o termo *cinema indígena* tão somente para designar os filmes (produtos audiovisuais) feitos pelos índios. Estamos cientes de que esse uso é passível de crítica (sobre a qual não pretendemos adentrar e nem responder), para desconstruir um ou outro termo da expressão: ou seja, não pretendemos responder nem o que é cinema e nem o que é indígena, mas sim indagar sobre um tipo de cinema que é feito por um tipo de indígena ou de povo indígena.

manuseia e, por isso, o incorpora transformando-o. Falamos de invenção ou reinvenção da cultura maxakali no sentido que é dado aos termos por Roy Wagner (2010) e, por extensão, falamos de uma invenção e reinvenção do cinema maxakali. Conforme demonstrado a seguir, acreditamos que inventar um cinema indígena é contrainventar uma cultura; no caso específico, inventar um cinema maxakali é contrainventar (ou reinventar) um ritual, e vice-versa, da mesma forma que a cosmologia é reinventada quando atualizada na prática ritual³.

Neste trabalho promovemos uma reflexão que pode parecer um tanto quanto pretenciosa, que é uma tentativa de compreender o cinema indígena – mais especificamente o cinema maxakali – a partir de três dimensões da sua existência, que contamos como seu extracampo: história, cosmologia e ritual. De forma inversa, pretendemos compreender o ritual maxakali por meio do seu cinema. E, no final das contas, como um se transforma no outro ou um transforma o outro. Sabemos que há uma longa literatura na direção da possibilidade de compreender o cinema apenas como “linguagem” que se sustenta e se reproduz a partir de sua estrutura interna. No entanto, queremos crer que para melhor compreender o tipo de cinema indígena que se faz hoje é preciso, pelo menos, atravessar a história e a cosmologia do povo ao qual se refere. Mais do que isso, é preciso compreender o tipo de formação a que foram submetidas as pessoas concretas que fazem esse cinema. Se é preciso duvidar de uma cultura indígena de forma geral (da mesma forma que precisamos falar em “cinemas” e não em “cinema”) ou mesmo particular, do tipo a cultura maxakali, é preciso também reconhecer que no interior de cada uma dessas culturas há trajetórias particulares de pessoas que devem ser consideradas para melhor compreender o tipo de cinema que elas fazem. Ou seja, esse tema necessariamente resvala no problema da autoria, mas que, colocado no âmbito das sociedades indígenas (ou não ocidentais), adquire outra relevância, já que ali a relação entre coletivo e individual (ou a dimensão da autoria coletiva) se apresenta de forma diversa ao apresentado em nossa sociedade. Ou seja, no caso do cinema maxakali aqui analisado, da mesma forma que não podemos separar a dimensão do ritual (e da cosmologia) do filme, não podemos separar a

3. Nessa discussão, aceitamos a proposta de Roy Wagner segundo a qual a ideia de *invenção* não deve ser vista como oposta a uma dada *realidade* (ou ao inato, ou a uma *cultura original*), mas como um processo dialético intrínseco ao funcionamento de qualquer *cultura* (nesse sentido, não há cultura emergente ou espúria) no qual se combinam invenção e convenção. Nas palavras do autor (2010: 96; 98 e 100, grifos do autor): “A *necessidade da invenção é dada pela convenção cultural e a necessidade da convenção cultural é dada pela invenção*. [...] A invenção muda as coisas, e a convenção decompõe essas mudanças num mundo reconhecível. [...] A invenção é sempre um processo de ‘aprendizado’, e o aprendizado é invariavelmente um ato de invenção, ou reinvenção.”

direção do ritual e do filme dos xamãs e dos cineastas particulares. Esperamos demonstrar melhor essa hipótese ao longo do texto e, assim, justificar a razão pela qual não podemos ou não nos propomos a realizar uma análise fílmica amparada numa crítica cinematográfica ou numa literatura antropológica de análise fílmica e, menos ainda, não nos propomos a discutir produtos e processos de projetos culturais.

Nesse sentido, sentimos a necessidade de apresentar, antes de analisar propriamente os filmes, uma breve história do povo maxakali e da “formação” (como cineastas e líderes indígenas) do casal Isael e Sueli Maxakali. Nos termos de Isabelle Stengers (2007), “cosmopolítica” é uma proposta (menos um conceito) que serve para tratar das relações que os homens constituem não só com outros homens, mas também a relação que homens e mulheres estabelecem com outros homens e mulheres e outros não humanos⁴. Daí, julgamos que esses cineastas indígenas não fazem apenas cinema, mas ritual e política através de seus filmes, ou seja, uma espécie de cinecosmopolítica.

Depois disso, ainda apresentaremos alguns conceitos básicos da cosmologia maxakali com a pretensão de que eles nos informem melhor sobre a matéria e o sentido dos filmes maxakali. São feitos de imagens e sons, claro, mas imagens e sons não significam para eles as mesmas coisas que para nós. Sem entender o que está em jogo fora e antes do quadro (o extracampo e o antecampo, o invisível), fica menos evidente perceber ou ser afetado por aquilo que está sublinhado propriamente no campo (cinematográfico). E, nesse caso, o que está fora é tudo, é todo um mundo, é tudo um outro mundo.

Depois de analisar alguns filmes maxakali na sua dimensão tecnoprática e na sua “estrutura simbólica”, terminaremos esse trabalho comentando nas considerações finais, de forma nada conclusiva, as implicações conceituais (política e estética das imagens) para a nossa “própria

⁴ Reafirmamos: trata-se não de um conceito, mas de uma proposta na qual o termo política é atravessado pelo cosmos. Seguindo Isabelle Stengers (2007: 49; tradução nossa), “o cosmos tal qual figura nesse termo, cosmopolítica, designa o desconhecido que é constituído por esses múltiplos e divergentes mundos, e pela articulação daquilo que eles são eventualmente capazes”. Se bem compreendemos a autora, há uma crítica à ideia de representação e de consenso no funcionamento da política dominante (aquela herdeira da tradição grega – pólis –, que exclui a presença dos não humanos), ao mesmo tempo que radicaliza o sentido de cosmos, ou seja, trata-se de acolher a presença na política não só dos humanos mas de todos os não humanos: seres animados e inanimados, objetos técnicos e espíritos, dentre outros. Neste artigo, ao incluir o cinema no termo cosmopolítica, esperamos demonstrar como o cosmos maxakali atravessa e preenche de sentido o seu cinema e a sua política.

economia das imagens” e do mundo possível que pode surgir das imagens feitas por outras e outros e sobre outrocidades.

OS MAXAKALI

A literatura etnográfica contemporânea descreve os índios Maxakali atuais como remanescentes de vários grupos indígenas que, outrora, habitavam uma vasta porção de Mata Atlântica próxima às costas litorâneas do Brasil, nas fronteiras dos atuais estados de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo⁵. No passado, os Maxakali provavelmente se distribuíam em pequenas aldeias e, para fugir da perseguição da colonização ou das guerras com os chamados botocudos (dos quais são remanescentes os atuais Krenak), se dispersavam na região de floresta da região. A perseguição e o cerco dos colonizadores aos Maxakali fizeram a população diminuir em proporções dramáticas. Os dados levantados pelo etnólogo Marcos Rubinger (apud Berbert 2017, 27) apontavam, em 1949, para uma população total de apenas 59 pessoas.

No entanto, depois dessa época, o povo maxakali recuperou sua força e sua gente: hoje são cerca de duas mil pessoas, de acordo com dados de 2014 da Secretaria Especial da Saúde Indígena (Berbert 2017, 27), “com uma grande predominância de crianças com idade abaixo de 6 anos” (Tugny 2014, 157). Até o início do século XXI, habitavam todos dentro da Terra Indígena Maxakali que, desde 1993, reunia as antigas glebas da Água Boa (situada no município de Santa Helena de Minas Gerais – MG) e do Pradinho (situada no município de Bertópolis – MG)⁶.

5. Além da extensa pesquisa de Rosângela Tugny em curso sobre os Maxakali, a partir da qual já foram produzidos vários e importantes trabalhos, dentre eles Tugny (2011; 2014) e Tugny et al. (2009a; 2009b), também foi produzida uma dezena de dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre esse povo indígena, dentre elas os trabalhos pioneiros de Álvares (1992) e de Paraíso (1998), e os mais recentes: Berbert (2017), Teodolino de Andrade (2017), Costa (2015), Vasconcelos (2015), Romero (2015), Rosse (2013), Jamal Junior (2012), Campelo (2009), Ribeiro (2008), Alvarenga (2007), Vieira (2006).

6. No período anterior, essas duas glebas ocupadas pelos indígenas eram repartidas no meio por um corredor de fazendas. Apenas em 1993, a Terra Indígena (TI) Maxakali foi demarcada, unificando as duas antigas áreas indígenas de Água Boa e Pradinho. A TI Maxakali foi homologada em 1996, com superfície de 5.305,67 hectares. Em julho de 1999, os fazendeiros que se instalaram no trecho que dividia as áreas antigas foram retirados por decisão judicial. Assim que os fazendeiros se retiraram, os grupos do Pradinho ocuparam a maior parte da área. Os grupos de Água Boa fizeram contraposta de limitar as áreas dos grupos conforme a divisa municipal: os de Pradinho ficariam com as áreas incidentes no município de Bertópolis; os grupos de Água Boa com as áreas incidentes em Santa Helena de Minas.

Os Maxakali se autodenominam Tikm'n⁷. Esta autodenominação até há bem pouco tempo era usada apenas internamente, mas hoje vem se expandido como categoria corrente na relação com os brancos e, sobretudo, com os antropólogos, tomando-a como substituta ao Maxakali: fala-se hoje no “povo Tikm'n” ou no “cinema *tikm'n*”, e menos no povo ou no cinema maxakali. Quase toda população fala a língua materna, que é classificada pelos linguistas como pertencente ao tronco macro-jê. Poucos usam com fluência o português, o que é um fato notável, pois há mais de três séculos eles estão rodeados de fazendeiros e colonos, e, hoje, frequentam as cidades próximas e até mesmo a capital Belo Horizonte⁸. A partir do início do século XXI, aumentou muito a presença de estudiosos (sobretudo, antropólogos e etnomusicólogos) no meio dos Tikm'n, bem como estes passaram a estar presentes com mais visibilidade no meio universitário, sobretudo na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por meio da realização de cursos como Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI), em que os índios se empenharam no processo de narrar suas histórias e mitos, de desenhar para ilustração de livros, de manusear câmeras de foto e vídeo e de pesquisar outras áreas do conhecimento voltadas a traduzir a tradição científica para o mais próximo de sua própria tradição.

Ao mesmo tempo em que os Tikm'n aumentavam sua presença no meio dos brancos por intermédio da universidade, no interior da terra indígena, em 2004, surgiu um conflito de grandes proporções que acarretou a repartição entre os *grupos locais*. Decorrente disso, dois grupos distintos deixaram suas aldeias em Água Boa e Pradinho e partiram em direção a novos territórios. Dona Isabel (mãe de Noêmia e avó de Sueli Maxakali) acalentava, há muito tempo, o sonho de regressar à terra onde crescera, na divisa da atual Terra Indígena Maxakali, onde passa o Córrego do Norte (Romero 2015, 112). Então, os dois grupos se deslocaram e reocuparam a terra dos antepassados, mas, após um conflito com os fazendeiros locais (conferir adiante), foram obrigados a deixar o local. A partir de 2007, duas novas aldeias se constituíram, em duas outras terras indígenas separadas: Aldeia Verde (próxima à cidade de Ladainha – MG),

7. Segundo Berbert (2017: 27), citando um informante maxakali e a dissertação de Costa (2015), o termo *tikm'n* é uma expressão formada pela contração das palavras *tihik* (pessoa, gente, humano), *gmg* (nós exclusivo) e *hn* (mulher).

8. Nesse sentido apostamos que, se os Maxakali sofreram de forma aguda e violenta a invasão colonial, nunca foram totalmente dominados e sempre resistiram a partir dos pressupostos de sua cultura. Não se trata, pois, de um povo emergente. Isso não significa que a transformação estivesse ausente de sua própria história, aliás, é nesse sentido que usamos o conceito wagneriano de *invenção* para tratar desses processos de mudança e dos modos pelos quais os grupos locais se dividem e se unificam, como veremos a seguir, tendo sempre em mente e em ação uma dada convenção.

formada por meio da liderança de Noêmia e Sueli Maxakali; e Mundo Verde Cachoeirinha (próxima a Topázio, distrito de Teófilo Otoni), formada por meio da liderança de Rafael Maxakali. Aquelas duas mil pessoas Maxakali, portanto, hoje se distribuem entre as quatro principais áreas de ocupação: Água Boa, Pradinho, Aldeia Verde e Cachoeirinha.

Neste trabalho, focaremos nos exemplos a partir da Aldeia Verde e da constituição, ali, de uma inédita experiência de cinema indígena, articulada pela figura do casal Sueli e Isael Maxakali.

A (RE)INVENÇÃO DE UMA CULTURA E DE UM CINEMA INDÍGENA

O aparecimento de uma produção cinematográfica maxakali está imbricado com a participação de sua gente no contexto de várias atividades e articulações com o mundo dos brancos, notadamente através da Universidade Federal de Minas Gerais. Por mais difícil que seja situar no tempo o início dessa “história”, podemos citar um evento marcante, que foi o Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas no Brasil, realizado em outubro de 2000, na cidade de Belo Horizonte. A intenção primeira desse encontro consistia em recusar a ausência das vozes indígenas e africanas que, embora cantando muito, quase não se faziam (e não se fazem) repercutir ao ouvido nacional. Sob a coordenação da professora Rosângela de Tugny, vários pesquisadores da música ou da antropologia participaram desse evento (como José Jorge de Carvalho⁹, Samuel Araújo, Angela Lühning, Glaura Lucas, Rafael de Menezes Bastos) com uma preocupação básica: nas vésperas da comemoração dos 500 anos de invasão (e não descoberta) europeia do Brasil, como reinventar uma universidade (uma cidade, uma sociedade), até então autorrepresentada majoritariamente branca, a partir de uma perspectiva não diatônica, mas cromática (tanto em áudio quanto em visual, tanto de direito quanto de fato), mais plural e aberta¹⁰? Nessa ocasião, os Maxakali vieram para a universidade se apresentar, junto com muitos outros protagonistas da música étnica de raízes indígenas e africanas. Esse encontro reverberou e expandiu numa aliança muito forte entre os Maxakali-Tikm'n e a professora Rosângela de Tugny, que, desde então, passou a gravar com seus alunos e parceiros, em áudio, mas também em audiovisual, os cantos *tikm'n*¹¹.

9. Nesta ocasião, as cotas raciais na universidade brasileira ainda eram apenas uma reivindicação política e social. Coube a José Jorge de Carvalho, da Universidade de Brasília, elaborar uma das primeiras propostas de cotas, apresentada em 1999, mas aprovada só no ano de 2003, naquela universidade.

10. O resultado do evento – um compêndio de textos e reflexões sobre o assunto, acompanhado de um rico acervo sonoro (músicas e discursos) – foi publicado por Rosângela Tugny e Ruben Caixeta de Queiroz (2006).

11. Não só da música, muitos estudantes de mestrado em antropologia da UFMG se deslocaram para a área maxakali, juntos ou não com a equipe coordenada por Tugny, com objetivo

A partir daí, dentre muitas formas, esses encontros-registro foram atualizados no *Projeto Imagem-corpo-verdade: trânsito de saberes Maxakali*, coordenado também por Rosângela Tugny. Mais do que um projeto acadêmico, o *Imagem-corpo-verdade* se tratava, antes de tudo, de uma “ação cultural”, que foi submetida como projeto para financiamento em nome da Associação Filmes de Quintal e aprovado pelo Ministério da Cultura. Essa ação propôs gravar, transcrever e ilustrar os *corpuses* de cantos *tikm’n*, finalizando na elaboração de livros acompanhados de CD; propôs também realizar oficinas de audiovisual, em parceria com a organização não governamental Vídeo nas Aldeias, que pudessem iniciar ou aprimorar os Tikm’n na tecnologia da filmagem e finalizar dois filmes; e, finalmente, propôs a realização de oficinas de fotografia, que resultassem na edição de um catálogo de fotos. Iniciado em 2005, o projeto foi finalizado em 2009, culminando na edição de um livro de fotos e dois livros de cantos: Cantos do *Xnm* (Morcego) e Cantos do *Mõgmõka* (Gavião)¹².

Além disso, por meio das oficinas de vídeo, foram finalizados dois filmes: *Acordar o Dia – Æyõk Mõka òk Hãmtup* (aldeia Vila Nova do Pradinho, direção coletiva, 2009) e *Caçando Capivara – Kuxakuk Xak* (aldeia Vila Nova do Pradinho, direção coletiva, 2009)¹³. Esses dois filmes abordam uma temática muito cara ao espírito de uma fase do projeto Vídeo nas Aldeias, qual seja, a intenção declarada em “filmar o nada” como mecanismo contra certa ideia de cultura reificada representada frequentemente por “filmes de ritual”, que são os mais presentes no cinema indígena¹⁴. No *Acordar o dia*, mostra-se a manhã na aldeia (com a fumaça dos fogos caseiros e o

de trabalhar com e conhecer melhor aquele povo (ver nota 5).

12. A oficina de fotos e a editoração das fotos estiveram sob coordenação da pesquisadora Ana Alvarenga; os livros foram lançados numa primeira edição pela Azougue Editorial.

13. As oficinas que deram origem à realização e edição desses dois filmes foram coordenadas por Mari Corrêa, ligada, no início desse projeto, ao *Vídeo nas Aldeias* e, ao final, ao *Instituto Catitu – Aldeia em Cena*.

14. Numa interessante reflexão sobre o tema, Mari Corrêa diz: “O tema recorrente [de muitas oficinas] era o de ‘filmar a cultura’: filmar a cultura para não perdê-la, para mostrar para os mais jovens, para o homem branco respeitar mais. Nesta conversa, e em muitas outras antes e depois desta, cultura é muitas vezes identificada exclusivamente como ritual, é festa tradicional e ponto. Começamos a questioná-los [os índios] sobre esta ideia: então um povo que não faz mais sua festa tradicional não tem mais cultura? O conceito de cultura foi se ampliando na medida em que aprofundávamos a discussão: falar sua língua, o jeito de cuidar dos filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que se acredita, as histórias, os valores... foram aparecendo como elementos e manifestações de cultura. A certa altura, um dos participantes, um índio Terena, visivelmente aliviado, disse: ‘Na minha aldeia não se faz mais festa tradicional e só os velhos falam a nossa língua. Estava achando que não ia ter o que filmar, que não tinha filme para fazer lá’”. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21>. Acessado em 4 de outubro de 2017.

café coado), num ritmo bem devagar e controlado pelas pessoas *tikm'n*, tudo em contraponto ao caminhão, que parte para a cidade e a feira, para onde vão os indígenas para “fora do seu mundo”. Já no *Caçando Capivara* o que se pretende contar é o desafio da caça nos arredores do território ocupado pelos Maxakali, já devastado pela colonização, e o que está em jogo – para além da busca de um alimento – é uma relação (presentificada pelos cantos) entre os humanos e aqueles ex-humanos que se transformaram em outros seres (os animais, ex-humanos).

Entretanto, muito antes da realização desses dois filmes, Isael Maxakali, que já tinha participado de uma oficina de vídeo em 2004 (ver adiante), realizava as gravações *por conta própria* em sua nova aldeia (Aldeia Verde), em 2007, sobre um ritual de iniciação dos meninos, denominado *Tatakok* (espírito-lagarta). Neste “filme-ritual” dá-se a ver ou exprimir o espírito das crianças mortas, as mães chorando a dor do apartamento de seus filhos. Como dissemos em outro texto (Caixeta de Queiroz 2008: 121), são os filhos que morreram e tornaram espíritos e aqueles que ficarão momentaneamente reclusos na *kuxex* (casa de religião) para receber instruções sobre as maneiras de *se tornar homem* no mundo *tikm'n*¹⁵.

Isael comenta ao mesmo tempo que filma o ritual (um procedimento inédito na história do documentário¹⁶), reforçando a dimensão do visível e os elementos da cultura – *tikm'n* por trás das imagens. Voltaremos a comentar esse filme, lembremos dele aqui, por ora, somente para destacar um ponto importante no nosso argumento: no mesmo ano em que se fundava (criava) a Aldeia Verde, em 2007, depois de um grande conflito que desencadeou a dispersão de “grupos locais” (ver adiante), Isael Maxakali filmava para rearranjar o seu grupo na nova aldeia, reinventar o seu povo ao mesmo tempo que inventava o seu cinema – um tipo de cinema maxakali¹⁷.

Veremos, ainda, logo depois da exibição de *Tataxox* na comunidade de Aldeia Verde e, fora dali, os moradores da Aldeia Pradinho, sob a liderança de Guigui

15. Pela primeira vez, *Tatakox* foi exibido para um público não indígena durante do *Forum-doc.bh.2007*, na cidade de Belo Horizonte. O filme causou um grande impacto no público, a ponto de o Júri da Mostra Competitiva Internacional (composto por três mulheres: Roberta Veiga, Stella Senra e Paula Gaitán) ter inventado e concedido um prêmio (denominado Glauber Rocha) ao filme de Isael, devido a sua intensidade e força narrativa!

16. Na verdade, conforme veremos adiante, Isael Maxakali vinha se apropriando desde de o início de 2000 de um conjunto de técnicas e linguagens audiovisuais e, por meio de uma bricolagem, criando a sua própria técnica e estilo de escrita *tikm'n*.

17. Ressaltamos mais uma vez que empregamos aqui a noção de inventar ou reinventar no sentido dado por Roy Wagner (conferir nota 3), e não de uma invenção a partir do nada (como se fosse algo artificial) e nem de uma reinvenção absolutamente nova ou original.

Maxakali, fizeram outro ritual e outro filme sobre o mesmo tema, numa forma de incremento do cinema-ritual por meio da adição e da diferenciação.

A DUPLA DE CINEASTAS MAXAKALI: ISAEI-SUELI

Quando eclodiu um conflito interno aos Maxakali, em 2004, as famílias de Sueli e Isael estavam totalmente envolvidas na sua agência. Em de agosto de 2005, dois subgrupos formados por cerca de 150 indígenas liderados por Noêmia (mãe e sogra) ocuparam uma área da Fazenda Monte das Oliveiras ou Córrego do Norte, na fronteira da TI Maxakali. Os fazendeiros se organizaram e ameaçaram de morte os índios, deixando a ocupação praticamente insustentável. Dessa forma, Romero (2015, 112-113) apresenta o relato que lhe fora feito dez anos depois do acontecimento por Noêmia Maxakali:

Apesar da perseguição dos fazendeiros e das repetidas ameaças de morte, as lideranças mantiveram a ocupação. Foi assim que numa tarde do mesmo ano [2005] os índios ouviram o ranger do motor de uma caminhonete se aproximar. Eram dois pistoleiros armados com revólveres calibre 22 e 38. Chegaram atirando. Mulheres e crianças se esconderam e começaram a lançar pedras contra o veículo. Conseguiram estilhaçar o vidro e amassar a lataria. No meio do confronto, chegaram [os espíritos] *Kotkuphi* e *Putuxop*. *Kotkuphi* gritava aaaax e *Putuxop* acompanhava: yap yap yap yap yap yap yap yap yap yap! ti ti ti ti ti ti ti ti! Armado de uma pequena espingarda de chumbo, *Kotkuphi* conseguiu surpreender um dos invasores, ferindo-o nas costas e na barriga. Feridos, os dois homens apressaram-se a entrar na caminhonete e partir. Segundo dizem, desistiram do “serviço”.

O “acampamento” durou apenas três meses. Depois disso, os dois subgrupos se deambularam por diferentes “abrigos” e moradias provisórias (nas cidades da região ou até mesmo no território dos índios krenak), quando, enfim, em 2007, a Funai adquiriu terras na região e levou um subgrupo para a atual Aldeia Mundo Novo Cachoeirinha, e o outro subgrupo para a Aldeia Verde. Sueli Maxakali nos disse a razão de ter aceito o novo local de moradia, nesta segunda aldeia: “estávamos cansados de briga, queríamos um local para viver em paz, para viver e reorganizar a cultura maxakali”. No princípio, reclamavam muito do local e do território novo: distante de outros parentes, sem mato para caçar, sem rio para nadar e pescar! Mas logo a vegetação nativa começou a tomar o lugar das pastagens, as árvores e os animais (que nunca deixaram de ocupar um lugar virtual no pensamento *tikm'n*), pouco a pouco passaram a fazer parte da paisagem da Aldeia Verde. Ali foram construídos o posto de saúde e a escola, além,

claro, da *Kuxex* (a “casa” ou a “cabana” de religião). O pátio da aldeia voltou a ser ocupado de forma frequente pelos “espíritos” (*yãmiyxop*). Tudo isso foi impulsionado pelas palavras e cantos *tikm’n*, mediado pelos xamãs ou pajés (*payexop*), finalmente – veremos a seguir – manuseado/inspirado pela câmera de Isael Maxakali. Um coletivo indígena e um tipo de cinema começaram a se inventar e reinventar, um povo a se fortalecer pela *mise-en-scène* cinematográfica¹⁸.

Na verdade, teríamos que recuar num passado mais remoto para melhor dar conta do ressurgimento (por meio de adição e multiplicação, e não por fusão ou síntese) de um povo e de um “modo de vida resistente” mediado pela tradição xamânica e pelo cinema. Sueli é uma liderança política da Aldeia Verde que se formou em sintonia com a causa de sua mãe (Noêmia) no tratamento das questões relativas à terra e aos conflitos internos, na tentativa de traduzir para os brancos a intenção dos mais velhos. Lembremos, ainda, que Sueli é filha de um homem Guarani-Kaiowá, que fora levado até a aldeia Água Boa como um detento da casa de “reabilitação” Krenak no período militar¹⁹. Assim sua trajetó-

18. Falamos anteriormente da invenção ou reinvenção de uma cultura no sentido dado por Roy Wagner. Podemos, com justeza, estender essa noção para o campo do cinema documental, para nos acercarmos de uma proposta de reinvenção de um povo por meio do cinema, tal qual nos ensinou tão bem Pierre Perrault. Comentado a obra desse cineasta canadense, o filósofo e crítico francês Michel Marie (2012: 18) disse que Perrault “sempre lutou pela sobrevivência de uma comunidade, de uma língua e de uma cultura. Sua obra é atravessada pela síndrome da fortaleza sitiada”. Já outro filósofo francês, Jean-Louis Comolli (2008: 28-29), ao se inspirar em Pierre Perrault (particularmente no seu filme *Pour la suite du monde*, 1963) e escrever o prefácio da edição brasileira de *Ver e poder*, denominado “Pela continuação do mundo (com o cinema)”, comentou que “as relações de força no mundo evidentemente transformaram o cinema [...]. Ao mesmo tempo, o cinema transformou o mundo – e a câmera transformou a figura humana. A máquina-cinema inclui o mundo como o mundo inclui a máquina. O cinema documental é a mesa de gravação dessa reciprocidade. Tal como ele a produz, a relação cinematográfica anula ou suspende qualquer distinção estável entre ‘dentro’ e ‘fora’, ‘verdadeiro’ e ‘falso’, ‘documentário’ e ‘ficção’, ‘objetivo’ e ‘subjetivo’”.

19. Esse fato é importante. Como se verá a seguir, no ano de 1966, foi nomeado o Capitão Manoel Pinheiro para a administração do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em Minas Gerais. O Capitão, ligado ao Serviço Nacional de Informações (SNI) e ao Serviço Reservado da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, criou na área maxakali a Guarda Rural Indígena (Grin), que passou a se responsabilizar por manter a ordem interna nas aldeias, coibir os deslocamentos dos índios, impor trabalhos e denunciar os infratores ao Destacamento da Polícia Militar ali instalado. As infrações leves eram punidas com prisão na própria área, e as consideradas graves com exílio no Reformatório Agrícola Indígena, também conhecido por Centro de Reeducação Indígena Krenak, localizado na área demarcada para os índios Krenak, no vale do rio Doce, em Minas Gerais. Essa instituição corretiva foi criada por Pinheiro para acolher os indígenas que opunham resistência aos ditames dos administradores de

ria está marcada pela presença abusiva dos colonizadores, invasores de suas terras, desde o nascimento. Ao amadurecer, tomou para si a posição de agente política na pacificação reversa dos brancos.

Isael, marido de Sueli, viveu de perto a história contada pela sogra e mãe da sogra (Noêmia e Isabel, respectivamente). Quando um conflito de maiores proporções surgiu no meio de seu povo, Isael já estava imbuído do espírito de se articular com o mundo dos brancos, sobretudo por meio da sua participação nas oficinas do Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (Forumdoc), realizadas pela primeira vez em 2004²⁰; da matrícula no curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (Fiei) e nas suas oficinas de pintura e de vídeo, durante o período de 2006 a 2011, quando se destacou na produção de desenhos para a ilustração do livro *Hitupmã`ax: Curar*, publicado em 2008²¹; da inscrição no Festival de Inverno da UFMG, realizado entre 22 e 26 de julho de 2013, na cidade de Diamantina, quando participou de uma oficina de vídeo coordenada por Divino Tserewahú. Antes disso, Isael, em 2008, junto com um amigo não indígena e com o qual tinha trabalhado nas oficinas do Fiei, Charles Bicalho, fundou uma organização não governamental para produzir e editar vídeos, a Pajé Filmes, responsável pela montagem bem como pela divulgação de um importante material fílmico captado e dirigido pelos próprios Maxakali. Essa parceria com Charles Bicalho impulsionou ainda mais a produção incessante e a multiplicação do cinema *tikm'n*.

Portanto, quase sempre acompanhado de sua companheira, Sueli, e de pajés maxakali (como Mamey e Totó), Isael participou de vários eventos de formação “artística” junto aos brancos aliados de forma a levar para sua aldeia essas ideias e conhecimentos, transformando-os a favor da invenção de sua própria “cultura”. Isael e Sueli Maxakali fizeram (e fazem ainda hoje) isso tudo de forma conjunta e paralela a duas outras atividades “profissionais”, respectivamente, professor e agente de saúde indígena na Aldeia Verde. No ano de 2016, além de tudo, Isael foi eleito para ocupar o cargo de vereador da cidade de Ladainha (MG). Ou seja, é preciso sublinhar: Isael e Sueli são personagens que cumprem vários papéis no interior da sociedade maxakali e na relação desta com o seu exterior.

suas aldeias ou que fossem considerados como “desajustados socialmente”. Veremos, a seguir, que o filme *Grin* foi baseado nesse período vivido pelo povo maxakali, que ainda está presente na memória dos mais velhos.

20. Essa oficina foi coordenada por Pedro Portella e ministrada por realizadores indígenas do projeto Vídeo nas Aldeias (Natuyu Ikpeng, Kumané Ikpeng, Karané Ikpeng e Divino Tserewahú) para um grupo de jovens maxakali, entre eles, Isael Maxakali.

21. Esse livro é uma publicação coletiva sobre os aspectos da cosmologia e das práticas relativas à saúde e à doença, que contou com ilustrações de Rafael Maxakali, Pinheiro Maxacali, Isael Maxacali, Sueli Maxakali, Mamey Maxakali e Totó Maxakali.

figura 1
Isael e Sueli
Maxakali, na
sua casa com
a filha, durante
as oficinas que
deram origem
ao filme *Quando
os Yãmĩy vêm
dançar conosco*,
2012. Foto:
Milene Migliano.



Vale a pena concluir, nesse breve retrato de nossos personagens, como eles próprios se apresentam nos encontros e festivais do mundo dos brancos²²:

Dou aulas de língua e cultura maxakali na escola da aldeia. Vivi na aldeia de Água Boa até 2006. Eu, minha família e alguns parentes, passamos um ano num acampamento provisório chamado Duas Lagoas, próximo a Campanário em Minas Gerais, por conta de um conflito em Água Boa, que nos levou a buscar outra terra. Em 2007 fomos transferidos para uma nova reserva no município de Ladainha, também em Minas, onde estamos até hoje.

Sou presidente da Associação Maxakali de Aldeia Verde. Sou fotógrafa. Faço fotografia *still* e assistência de direção nos filmes de Isael.

Em entrevista concedida à pesquisadora Andriza M. Teodolino de Andrade (2017, 41), Isael Maxakali nos revela como aprendeu a fazer filme vendo outros filmes feitos por indígenas de outras etnias, de uma maneira curiosa e amadora, guiado pela vontade de fazer filmes sobre sua comunidade e para mostrar sua “cultura”:

É porque eu vi muito vídeo de nosso parente, de outra etnia. Quando eu chegava em Belo Horizonte, eu ia ver filme de nosso parente guarani, xavante... Na casa de Rosângela

22. Ver, por exemplo, <http://caravanamekukradja.blogspot.com.br/2012/02/cineastas-maxakali-visao-indigena-do.html>. 21. Acessado em 14 de março de 2018.

(Tugny), eu pedia para passar o vídeo de nosso parente. Aí pensei: nossa, queria fazer isso também, mostrar nossa cultura. Eu tenho vontade de mostrar a minha comunidade também, não é? Eu tenho interesse mesmo, mostrar assim, nós, eu não estou ganhando [dinheiro] mas gosto de mostrar o meu trabalho para a comunidade²³.

ALGUNS CONCEITOS DA ONTOLOGIA MAXAKALI

Antes de passarmos a analisar propriamente as obras audiovisuais produzidas pelos Maxakali, é importante tecer breves considerações sobre sua ontologia, ou sobre alguns de seus conceitos fundamentais, necessários para entender o quê e porquê filmam ou dão a ver nos seus filmes²⁴. São eles: *Āyuhuk*, *Īnmōxa*, *Koxuk*, *Kuxex*, *Mīmānām*, *Tihik*, *Tikm'n*, *Yāmīyoxop*, *Yāmīyhex*, *Yāmīy*.

É preciso levar em conta que uma definição ou tradução desses conceitos para o português sempre é provisória (ou equivocada) e só pode ser melhor reconhecida e diferenciada na relação entre os termos, que, por sua vez, são compostos ou recompostos no ato da fala ou da pragmática ritual. Já falamos que *tikm'n* quer dizer algo como índios “maxakali”, “nós gente”, e esse conceito se refere a um povo que fala uma mesma língua e compartilha relações territoriais ou de casamento, que se opõe a outros povos indígenas mais próximos ou distantes, como, respectivamente, os “Pataxó” (que podem ser “ex-maxakali”) ou Krenak (com os quais, no passado, os Maxakali faziam guerra), os índios xinguanos. Já o conceito *tihik* se refere ora aos humanos, da forma mais abrangente possível, ora aos “parentes”, por oposição aos não indígenas²⁵.

Exatamente por oposição aos *tihik* são conceituados os *āyuhuk*, que são os estrangeiros, os visitantes, os inimigos, mas também os não índios ou “brancos”, ou seja, são esses seres dotados de poderes tecnológicos formidáveis, que incluem a capacidade de destruir outros seres (os próprios *tihik*, mas também outros não humanos que chamamos de fauna e flora ou “meio ambiente”).

23. Modificamos aqui ligeiramente a grafia do texto original citado, que, ao nosso ver de forma equivocada, mantém na escrita uma suposta correspondência ao modo de falar de uma língua estrangeira (o português) do entrevistado.

24. Tomamos basicamente esses conceitos dos trabalhos de Tugny (2011; 2014) e Tugny et al. (2009a; 2009b).

25. Devemos nuançar essa tradução, pois *tihik* é uma espécie de humano maxakali primordial, aquele que existia antes da diferenciação entre os sujeitos ou entes, inclusive a terra e o céu. Nesse sentido, *tihik* é “uma unidade molecular de fundo” que atravessa os sujeitos humanos, reconhecidos assim pelos Tikm'n. Ou seja, são os Tikm'n primordiais.

Tanto as pessoas “não humanas” (animais e outros seres “da natureza”) quanto as “humanas” (os *tihik*) possuem espírito ou o que chamamos “alma”. Mas esse espírito corresponde, melhor, a uma ideia amplamente difundida na paisagem ameríndia conhecida pelo termo “duplo”, e que define um desdobramento da pessoa. Portanto, a ideia de espírito, diferentemente da nossa acepção, refere-se mais propriamente à capacidade de agência, distintiva da condição de pessoa, que reside no “corpo”. E, assim, quando os Tikm'n dizem a palavra que costumamos traduzir por “espírito”, *yãmĩy* ou *yãmĩyɔp*, estão se referindo, ao mesmo tempo, ao corpo e ao espírito. Dessa forma, há, por exemplo, os *tatakox* (que são tanto as lagartas quanto “espíritos-lagartas”), ou os *yãmĩyhex* (os espíritos-mulher), ou os *yãmĩyɔp* (os povos-espíritos ou os “povos-animais-humanos”). Contudo, os conceitos de *yãmĩy* e de *yãmĩyɔp* pertencem a um campo semântico mais vasto do que esse puro contraste com os humanos. Segundo Tugny (2014, 160-161):

o conceito de *yãmĩyɔp* pode ser percebido como um complexo, formado pela noção de: espíritos, cantos, e os eventos em que se dão a ver. [...] Alguns [desses “povos-espíritos”] 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-imagens²⁶.

figura 2
Isael filma os *yãmĩy* no pátio da Aldeia Verde, trocando comida com as mulheres, 2011. Foto: Renata Otto.



26. Deve-se ressaltar que os *yãmĩy* e os *yãmĩyɔp* são seres da natureza e da cultura ao mesmo tempo, sendo figuras da “sobrenatureza” que insistem ainda no mundo e no tempo atual, como representantes daqueles seres que pertenciam ao tempo primordial, quando o mundo era indiferenciado (quando não havia ainda acontecido a diferenciação entre as espécies). Os *yãmĩyɔp* foram criados a partir dos ancestrais, *mõnãyɔp*, e se manifestam na atualidade por meio de figuras da natureza (animais), ao mesmo tempo, como figuras da “sobrenatureza” (espírito) e da cultura ou atributos da humanidade (canto e ritual).

Quando os *yãmîyxop* vêm à aldeia, eles cantam, dançam, trocam comida. Ali, eles são guiados pelos homens e pelos xamãs, assim, os espíritos acatam as solicitações humanas por meio dos homens. Já com as mulheres, eles “dançam, brincam, lutam, namoram, e delas recebem alimentos e outros bens” (Tugny 2014, 161)²⁷. Quando os *yãmîyxop* chegam à aldeia, eles permanecem na “casa da religião” (denominada *kuxex*): uma casa feita de estrutura simples, coberta de palha, fincada durante o ritual na periferia da aldeia, com uma “parede” totalmente fechada para o interior ou o pátio da aldeia, e uma abertura que dá para o “exterior da aldeia” em conexão com o “mato” ou o mundo dos “espíritos” e dos “outros”. As mulheres não podem “ver” os espíritos quando estes permanecem no interior da *kuxex*, por isso mesmo a entrada delas ali é vedada e, nos filmes maxakali, nunca se mostra o universo do interior desta casa, pois as mulheres (espectadoras potenciais) não podem ver o que ali se passa.

Ïnmõxa é uma espécie de “espírito maléfico”, um corpo morto (mulher ou homem) que não seguiu para o patamar celeste e perambula na superfície do patamar terrestre quando emerge de sua morada nas camadas inferiores da terra (um signo do podre), um monstro canibal (devorador) capaz e disposto a comer e a predar os atuais “humanos”. Numa posição oposta a *ïmmõxa*, encontra-se a figura do *mõnãyxop*: um ancestral e aliado dos atuais humanos.

Geralmente, quando os *yãmîyxop* chegam à aldeia, estão de olhos vedados, parecem abduzidos pelos xamãs ou pelos *mãmãnãm*, um mastro pintado e brilhante (que é traduzido como “pau de religião”), tido como atributo de alguns desses *yãmîyxop*.

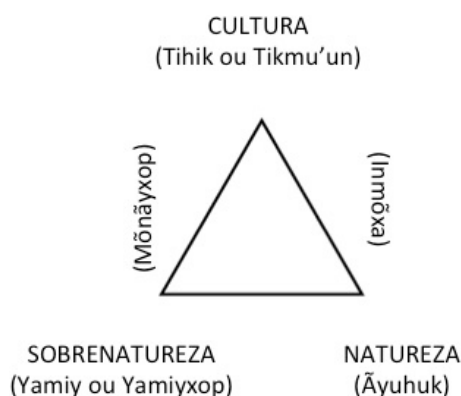
O termo para xamã em Maxakali contemporâneo é *payexop*, ou seja, uma derivação da palavra tupi-guarani *payé* ou “pajé”. Os pajés podem ser também simplesmente chamados pelo termo *yãyãxop*, pelo qual se designa os velhos da aldeia (Romero 2015). Os pajés ocupam um lugar importante em todos os rituais e nos filmes maxakali. Nem os rituais, nem os filmes (sobretudo os filmes sobre rituais ou os filmes-rituais) são feitos sem que os pajés sejam ouvidos sobre o que pode ser “encenado” ou mostrado, o que deve ser “cortado” (ou não mostrado) e o que deve ser explicitado na relação entre humanos e espíritos, entre homens e mulheres e, se fôssemos falar numa linguagem cinematográfica, ele seria o principal responsável por definir a composição entre campo e extracampo. Ou seja, o xamã exerce uma função de “direção” dentro do ritual e dentro do filme. Melhor dizendo, o xamã é uma espécie de diplomata cosmológico (que convida, conversa e instrui os movimentos dos espíritos no ritual) ao mesmo tempo que é um codiretor cinematográfico que

27. De acordo com Tugny et al. (2009a, 400), atualmente, os Tikm'n enumeram vários grandes grupos de *yãmîyxop* possuidores de repertórios de cantos, “que por sua vez se multiplicam em inumeráveis sub-classes”.

auxilia o diretor ou câmera na *mise-en-scène* (ou na modulação) do visível e do invisível, do controle do que mostrar e sublinhar e do que não mostrar (ofuscar) ou esfumazar, numa pragmática subjetiva²⁸.

Nesse sentido que neste ensaio falamos não propriamente de um filme, mas de um filme-ritual maxakali, no qual o papel do xamã é de extrema importância, pois ele traduz, para o dispositivo fílmico, aquilo que se passa na cena. Ou seja, é o xamã que dá a “ver” – aquilo que sendo da ordem do visível ou do invisível, abarcado no campo ou contido no extracampo –, compõe as imagens *tikm’n* propriamente. Esquematizamos uma figura da relação fundamental (e instável) entre os agentes cosmológicos *tikm’n*, para justamente tentar cercar e demonstrar que a “armadura” dos relacionamentos cosmológicos, por menos que esteja explícita nas narrativas fílmicas *tikm’n*, certamente lhes serve de guia²⁹:

figura 3
Relação
fundamental (e
instável) entre
os agentes
cosmológicos
tikm’n.



28. Vale a pena aqui citar o contraste (a imagem) entre dois “modos de conhecimentos” proposto de forma visionária por Viveiros de Castro (2002a, 358): “O Xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetada no objeto. [...] A forma do Outro é a coisa. [...] O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa”.

29. Estamos nos inspirando aqui diretamente na síntese proposta por Eduardo Viveiros de Castro (1986, 204 passim e 612) para a estrutura da cosmologia Tupi-Guarani, que opera em três termos e domínios: “a) Deuses, almas divinizadas, Céu; b) Humanos (vivos), Terra/aldeia; c) Espectro dos mortos, Animais, Mata/mundo subterrâneo. Esse sistema corresponde a domínios metafísicos que poderíamos definir, provisoriamente, como ‘Sobrenatureza’, ‘Sociedade’ [ou Cultura] e ‘Natureza’, ou ainda, respectivamente, como pós- ou meta-cultural, cultural, e infra- ou retro-cultural”. O autor ainda adverte (que é bem esse o caso que discutimos para os Maxakali): “Essa estrutura é instável, temporal e logicamente”.

Como vimos, os termos “casa de religião” ou “pau de religião” são usados pelos próprios Maxakali para traduzir os seus respectivos termos nativos *kuxex* e *mĩmãñãm*. Tal tradução é feita na relação com o branco (sobretudo o antropólogo) ou na tentativa de traduzir elementos de seu ritual (e da sua “cultura”) para a cultura do branco. Quando se trata de realizar não apenas um ritual, mas também um filme, o xamã e o cineasta maxakali têm que se haver, justamente, com um conceito crucial na ontologia ocidental, especificamente na cinematográfica, que é o conceito de imagem. Para nós, o conceito de “imagem” remete quase sempre à ideia de “representação” ou de “rastros do real” (numa ontologia da imagem baziniana). No seu texto, Tugny (2014, 166) diz que os Maxakali traduzem a palavra *koxuk* como significando a palavra “imagem” em português, mas também “sombra” e “alma”, e conclui que, para esse povo, “imagem não é em definitivo algo que se encontra no domínio da aparência, da imaterialidade, do invólucro visível ou da representação, supondo que algo mais verdadeiro repouse na invisibilidade”³⁰. Ou seja, a autora defende a ideia de que não podemos encontrar ali (ou no cinema *tikm’n*) o (nosso) problema da verdade ou da realidade e, por conseguinte, da representação. Dizendo de outro modo, o campo da cinematografia (e da imagem) e da “realidade” *tikm’n* é muito mais indiscernível ou esfumado do que o é pra “nós”. Porém, os Maxakali (pelo menos os xamãs e o casal de cineastas Isael-Sueli) parecem ter encontrado no cinema uma forma de “dar a ver” ou se relacionar com os espíritos de forma mais potente e intensa, ao mesmo tempo em que as imagens não podem ser feitas e divulgadas de qualquer forma (elas são “reais” e provocam/agem sobre os humanos de forma agressiva ou colaborativa), algumas podem e devem ser mostradas e outras devem ser suprimidas ou não-mostradas, isso tudo tendo em vista que a relação dos Maxakali com os seus outros (incluindo os “brancos”), da mesma forma que a relação dos humanos (incluindo homens e mulheres) e dos xamãs com os espíritos, deve ser baseada numa espécie de dialogia ou diplomacia.

Podemos ilustrar o que acabamos de dizer a partir de um comentário de Sueli Maxakali, quando, na nossa casa, durante a visualização em conjunto de um filme feito por ela e Isael, denominado *Espírito* (2008), disse sobre a imagem: “Eles [os *yãmĩy*] são muito impetuosos, eles empurram as mulheres, batem nas mulheres, eu não gosto de enfrentá-los, eu fujo deles, já minha irmã (Elisângela), não deixa de barato, se atraca com eles” Depois, sobre uma imagem na qual os *yãmĩy* invadem suas casas,

30. Dessa forma, *koxuk* (imagem), no universo maxakali, figura no mesmo campo semântico de *yãmĩyxop* (povo-espírito), de forma semelhante a de outros povos indígenas, como já afirmara Viveiros de Castro (apud Tugny et al. 2009a, 400): “Um espírito, na Amazônia indígena, é assim menos 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”.

Sueli disse, rindo e ralhando ao mesmo tempo: “eles vão levar o nosso franguinho, olha lá, tão levando, sem dó”. O que queremos dizer é que, por meio do filme (ou das imagens), Sueli estava vendo não só as (nossas) imagens do que seriam os espíritos, mas seus próprios corpos, sujeitos às mesmas afecções que os humanos, numa espécie de visão cinema-ontológica do que são os *yãmĩy* maxakali – e o desejo de que, por meio dos filmes, os brancos também o saibam.

Claro que, nessa relação-tradução, há sempre uma perda ou uma expansão semântica dada no contexto de referência, assim como, do mesmo jeito, está havendo uma transformação do próprio ritual (quando *realizado-atualizado* de forma anterior ou exterior ao filme) e do filme sobre o ritual. De um para outro, há uma transformação, mas que retorna sobre o ponto de partida (o ritual quando re-realizado) de forma multiplicada. Voltaremos a esse ponto nas considerações finais. Agora, passemos submeter essa reflexão ao material concreto: à análise particular de alguns filmes *tikm'n*.

QUANDO OS YÃMĨY VÊM DANÇAR CONOSCO³¹

Concorremos, no ano de 2009, com o projeto na quarta edição do edital Filme em Minas, e recebemos o prêmio para realização de um filme na categoria documentário. Sublinhamos que esse prêmio é iniciativa do Governo do Estado de Minas Gerais, com financiamento da Cemig, mas passando pelo Ministério da Cultura – na forma da Lei de Incentivo ao Audiovisual e da Lei Rouanet. Isso significa que o prêmio não apenas foi aprovado pelo edital do Governo do Estado de Minas Gerais, como também pelo Ministério da Cultura. Remarcamos esse fato para que não percamos de vista os trâmites burocráticos, quase infinitos, capazes de desnortear até os produtores tarimbados, da realização de um projeto aparentemente simples. E retirar, por um lado, a ideia da realização de um filme (ou projeto) “indígena” como uma coisa “pura”, alheia a um “modo de produção” e, por outro, simultaneamente, atentar às fugas ou até fissuras que esses mesmos projetos (e filmes) possam implicar no modo de produção de projetos culturais e no cinema “não indígena”.

Tirante isso, o filme *Quando os Yãmĩy vêm dançar conosco* começa, por um lado, como uma resposta às reivindicações de que as atividades de formação e melhores condições de gravação e finalizações de filmes fossem também

31. Esse filme de 52 minutos, finalizado em 2012, é uma autoria coletiva de Isael e Sueli Maxakali e Renata Otto. A montagem é de Carolina Canguçu. Produção de Milene Migliano. De todos os filmes analisados no âmbito deste trabalho, este é o que mais tem força como exemplo, pois participamos diretamente da sua produção. Portanto, estamos mais aptos a falar de seu processo (campo, extracampo ou antecampo), fato fundamental para saber como se faz qualquer filme, muito mais ainda um filme maxakali, e quais agências o constituem.

levadas até Aldeia Verde, como tinha acontecido na aldeia Vila Nova do Pradinho (no contexto do Projeto Imagem-Corpo-Verdade) em 2008. Ou seja, o projeto do filme começa a propósito de uma dívida que nós havíamos contraído para com Isael, Sueli, Noêmia e Aldeia Verde de forma mais geral³².

Por outro lado, o projeto do filme inscrevia-se como um acordo feito pelo pessoal de Aldeia Verde com os espíritos *yãmĩy*. O filme viabilizaria a realização do ritual do gavião (*mõgmõka*), já que este *yãmĩyxop* tinha sido convidado para descer, vir à aldeia, cantar e trocar com os homens e mulheres de lá. De acordo com Tugny et al. (2009a, 34), *yãmĩyxop* do gavião-espírito (*mõgmõka*) estaria eminentemente associado ao sentimento da saudade. A história de *mõgmõka* narra que ele surgiu do corpo morto de um ancestral-espírito. Esse *mõnãyxop* era um provedor de caça para seus parentes, ele sabia fazer armadilha. Ele a armava e se punha a esperar no alto da árvore onde os animais vinham alimentar-se dos frutos, até que a sua armadilha aprisionasse a caça: tatu, anta... Numa dessas esperas, ele pode ver, do alto, que sua esposa se deixou seduzir por um parente. Então, pela tristeza que sentiu pelo fato de ter sido traído, este *mõnãyxop* tornou-se um gavião-espírito, um *mõgmõka*. A história conta ainda que este *mõnãyxop*, transformado em gavião, favoreceu um “cunhado” (filho da irmã do pai), deixando-se aprisionar por ele. Aprisionado e conduzido até os demais parentes, ele foi depenado e morto. Do seu corpo, surgiram então todas as qualidades de gaviões atuais, bem como o *yãmĩyxop* *mõgmõka*. O ritual do *mõgmõka* estaria associado à celebração da prodigalidade (da capacidade provedora de caça) do animal-espírito, ao mesmo tempo em que liga-se à constatação da avareza (avidez sexual e alimentar) dos parentes *tihik*. Trata-se de uma ilustração da etiqueta dos relacionamentos sociais: os cunhados devem ser pródigos, mas não ávidos. Todavia, apensar dos comportamentos desmesurados dos parentes, na qualidade de ex-humanos (*mõnãyxop*), *mõgmõká* sente saudades dos ex-parentes da aldeia. Dizem que as mulheres também sentem falta dele e reclamam sua visita (Ibid. 36). Pois bem, na ocasião da escritura do projeto, apenas levamos em conta que o pajé teria acertado a vinda de *mõgmõka* à sua aldeia em função de um sonho que alguém teria tido. O projeto, então, propôs focalizar a realização desse

32. Além disso, o Projeto Imagem-Corpo-Verdade previu a aquisição de equipamentos de vídeo para três aldeias, inclusive Aldeia Verde, prevendo no futuro outras oficinas e/ou apenas produção de seus próprios filmes. Mas ocorreu um trágico acontecimento: os equipamentos que deveriam ser entregues por nós, uma câmera e um microfone, guardados no porta malas de nosso carro, na véspera de nossa viagem à Aldeia Verde, foram roubados. Nossa dívida aumentava exponencialmente com Aldeia Verde! Primeiro porque não houve oficina do Vídeo nas Aldeias lá e, depois, porque os equipamentos que deveriam ter sido entregues não foram. Assim, propor o projeto de continuação das oficinas de vídeo e realização de filmes, com aquisição de equipamentos que já havíamos esboçado, se tornou ainda mais necessário.

único ritual. Contudo, não levávamos em conta (ou devidamente a sério), no momento da proposta, o que viria a ser, de fato, o ritual, a saber, que *mõgmõka* era um “comandante” de vários outros *yãmîyxor*, tal como veio, depois, esclarecer, no próprio filme, a fala do pajé Mamey: “O Gavião é o comandante. O Gavião manda o Tangarazinho caçar. Manda o Tangarazinho cantar, dançar. O Gavião é o responsável por todos. Ele é grande e poderoso, assim como o governo. O Gavião é o governo”.

Assim, o ritual – e o filme – planejado para recebê-lo e gravá-lo, deram lugar à passagem dos *yãmîyxor* que constituem um “grupo” ritual com *mõgmõká* e são por ele “comandados”, quais sejam, “tangarazinho” (*kepmiy*) e “pica-pau” (*Mãnmãñ*). Mas, também, o ritual abarcou a chegada de vários outros grupos *yãmîyxor* na aldeia. Vieram os *yãmîyxor de tatakox*, de *kumayxor* e de *Yãmîhex*³³. Desconhecíamos ainda, naquela ocasião de início do projeto, que um *yãmîyxor* jamais anda só: “Os *yãmîyxor* não são jamais uma singularidade, mas sempre bandos” (Tugny et al. 2009a, 400); e nunca se acabam, como os cantos que atualizam: “os cantos não se acabam, nunca poderemos escrevê-los todos, eu dormiria sobre os livros que escreveríamos e ainda assim o trabalho não estaria concluído” (Ibid. 2009a, 13).

Naquele período, no início do ano de 2011, o ritual que acompanhamos para gravar o filme *Quando os Yãmîy vêm dançar conosco*, durante cerca de 15 dias, desde cedo até o anoitecer e pela madrugada, os diversos *yãmîyxor* passaram a habitar a *kuxex* (casa de ritual ou de religião). Chegavam uns, cantavam, brincavam, se despediam e partiam. Depois chegavam outros e outros, e assim por diante. Como comenta no filme o pajé Mamey: “Não esquecemos nosso *yãmîyxor*, aqui tem sempre ritual e todos ficam felizes com *yãmîyxor*, homens, mulheres e crianças. Todos se alegram”.

No momento das tomadas, as câmeras eram três. Tínhamos tentando estabelecer uma estrutura mínima ainda no projeto inicial: uma câmera ficaria com uma das mulheres *tikm’n*– este ponto de vista garantiria a tomada da posição das mulheres em circunstâncias rituais, pois as mulheres são

33. Ribeiro (2011), semelhante a Tugny, afirma o seguinte acerca da diferenciação entre os grupos de *yãmîyxor*: “Segundo os dados que obtive em minha tese de doutorado (Ribeiro, 2008), os *Tikm’n* reúnem os *yãmîyxor* em 10 grandes grupos, cada qual formado por uma miríade de seres que narram suas histórias através dos cantos. Os nomes de tais grupos são retirados do ente reputado de ser o mais ‘forte’ de cada um deles, sendo que seis deles são encabeçados por espíritos animais: *putuxox* (espírito do papagaio), *mõgmõka* (espírito do gavião), *xîñm* (espírito do morcego), *ãmãxux* (espírito da anta), *tatakox* (espírito de uma lagarta que vive na taquara), *po’op* (espírito do macaco); os outros quatro são ligados a outros tipos de seres: *koatkuphi* (o fio não comestível da mandioca), *yãmîy* (espíritos ancestrais humanos masculinos), *yãmîyhex* (espíritos ancestrais humanos femininos) e *kõmãyxor* (ritual ligado à amizade formal, ou seja, às pessoas que se tratam reciprocamente pelo termo *komãy*)”.

aquelas a quem os *yãmũyxop* visitam e com quem trocam cantos e comida –, todavia, a elas, diferentemente dos homens, é vedada a transposição da parede da *kuxex*. Elas não podem ver o que se passa lá dentro. Além disso, elas não devem mirar qualquer *yãmũyxop*³⁴. Os próprios *yãmũyxop* também não podem mirar os *tihik* ou *tikm'n*, eles são “cegados”, seus rostos são tapados. Diz-se que a visão deles é não empírica e não intencional, uma visão guiada por outros tipos de imagens, aquelas que se alcançam por meio da contiguidade (Tugny et al. 2009a, 23). Assim, se os *yãmũyxop* não devem trocar mirada com os *Tikm'n*, mulheres ou homens (crianças ou adultos), às mulheres estão mais interditas ao seu convívio, embora elas troquem com eles cantos, brincadeiras e comida e, por assim dizer, são o alvo da visita dos *yãmũyxop* na aldeia. Mas, se fizerem mais que isso, se trocarem mirada, se colocarem a uma proximidade tal (de contiguidade) com os *yãmũyxop*, como fazem os homens, arriscariam-se a serem confundidas com o que já foram no tempo mítico, “coesposas”. As *yãmhex* (conjunto de mulheres) são, mesmo na terra, nesse tempo atual (*yãmhex* vistas como mulheres *tikm'n*, ou seja, *uhex*), coesposas potenciais dos homens *tikm'n* e dos *yãmũyxop*. De acordo com Tugny et al. (Id., 27), “os *Tikm'n* têm os *yãmũyxop* como estes duplos sociais, estes antiafins e referem-se a eles também como *kokux mutix*, imagens-junto”. Geralmente, quando se vão das aldeias, os *yãmũyxop* se despedem das esposas que lhes foram cedidas”.

A segunda câmera ficaria com um dos homens *tikm'n*, para que ele se colocasse do lado dos homens, sobretudo colado ao pajé, que instrui sobre todos os acontecimentos rituais. Esse homem-câmera também não poderia atravessar a *kuxex* porque não deveria gravar as cenas proibidas à visão das mulheres. Mas poderia tomar as cenas de preparação reservadas aos homens, bem como poderia situar-se com maior proximidade aos *yãmũyxop*.

A terceira câmera ficaria com alguém de nossa equipe de brancos (Carolina Canguçu e Renata Otto – estávamos como monitoras da oficina), na posição que caberia aos estrangeiros, *ãyuhux*. Porém, no momento das gravações, essa previsão não funcionou, se deformou. Nenhuma mulher pôde acompanhar toda a oficina. Sueli não se sentia capaz de organizar a recepção da oficina (dos estrangeiros) na aldeia e, ainda, participar das atividades que lhe demandariam quase tempo integral. E nem nós pudemos acompanhar todas as cenas rituais, como estrangeiros, éramos completamente desavisados sobre a estrutura ritual. Assim, as câmeras foram todas para as mãos dos homens *tikm'n*. Uma ficava com Isael, outra com Gilmar e outra com Alesandro. Filmaram incessantemente acompanhando os rituais que, também, como já dissemos, não cessavam.

34. A restrição da vida cerimonial sagrada às mulheres é um fato bastante geral na paisagem ameríndia, um exemplo célebre é a interdição das mulheres à visão das flautas do Jurupari, que tem lugar na vida ritual entre várias etnias (falantes de línguas das famílias Aruak e Tukano), no Alto Rio Negro.

figura 4
Isael (à direita),
Gilmar (à
esquerda) e
Alessandro (no
centro), durante
as filmagens
de *Quando
os Yãmĩy vêm
dançar conosco*.
Foto de Milene
Migliano (2011).



Foi apenas quando passamos a tratar as imagens para a edição que nos demos conta de que o filme não poderia ser só sobre o ritual do *mõg-mõká*. Como narrou Isael, no próprio filme, os rituais não acabam (é constante a realização dos rituais atravessando a vida coletiva da aldeia), não são feitos apenas para a câmera nem a propósito da presença dos brancos. Assim esclareceu Isael numa tomada: “A fala do pajé está boa. Aqui na Aldeia Verde está tudo muito bem. Aqui na nossa aldeia sempre tem *yãmĩyxor*. Não é porque os brancos chegaram que aconteceu *yãmĩyxor*. Aqui acontece sempre”.

Assim, o projeto se transformou radicalmente. O filme passou a ser sobre a sequência ritual daquela ocasião, embora *mõgmõká* ainda relevasse sua posição de destaque, de “governo”.

No momento da montagem também nos demos conta de que, consequentemente, o filme não comportaria, no tempo que se dispunha (cerca de 50 minutos, de acordo com a destinação do filme para exibição em TV pública), todos os *yãmĩyxor* que por ali passaram. Permaneceram “fora” da montagem de *Quando os Yãmĩy vêm dançar conosco* o ciclo do *kõmãyxop* (o ritual dos compadres e comadres) e do *tatakox* (lagarta-espírito). Aquele porque era demasiado extenso e daria um filme separado, o último porque já havia duas versões realizadas pelos próprios Tikm’n e, hoje sabemos, há uma terceira (outras virão?) como filmes também separados.

Na montagem também decidimos desfazer, em alguns momentos, ou blocos narrativos, a sequência cronológica ou “real” da visitação do grupo de *yãmĩyxor* à aldeia. Pois a sequência ritual começou, naquela ocasião,

pela chegada do grupo *yãmîyxop mōgmōká* (gavião): tangarazinho (*kepmiy*) e pica-pau (*mãnmãn*). Depois, *mōgmōká* foi embora e se passou à recepção dos demais *yãmîyxop* que vieram à aldeia. A cena ritual se abriu então para o grupo *yãmîyxop yãmîyhex*, que são: *yãmîy*, também chamado *kup xahi* (principal) e o *yãmîyxop* chamado *xekax xekanix* (cabclo d'água), e ainda aquele *yãmîyxop* chamado *armon* (aranha). Esse grupo engloba ainda o próprio *yãmîyxop yãmîyhex*, que se demora por várias noites e, naquele caso, culminou com uma *yãmîyhex* específica, chamada *xokanintang*. Depois destes vieram, então, os *yãmîyxop* do grupo de *koimayxop* e do grupo de *tatakox* (que não estão no filme).

No entanto, no filme, a primeira sequência ritual que se dá a ver é aquela da chegada dos *yãmîyxop* do grupo de *yãmîyhex*: os *yãmîy kup xahi* (descendo as colinas, chegando à casa de religião e seguindo ao pátio da aldeia para trocar comida com as mulheres). O filme continua com a apresentação dos outros *yãmîyxop* do grupo de *yãmîyhex*: *xekak xekanix*, *armon* e as próprias *yãmîyhex*, dançando coletivamente no pátio em redor da *kuxex*. Essa parte do filme culmina numa narrativa do pajé, Mamey, sobre a imagem do *kuxex* em cena noturna, explicando que o ritual não termina. Ele dizia a respeito do ritual, de modo geral – explicava que a aldeia ficava alegre e forte com os *yãmîyxop*, que o ritual acontecia sempre na aldeia, não apenas quando acontecia o filme ou quando os brancos estavam lá, mas também dizia a respeito do fato de que aquele ritual de *yãmîyhex* não tinha acabado, os *yãmîyxop* de *yãmîyhex* não tinham ido embora da aldeia ainda, por isso haveria muito canto de *yãmîyhex*. Terminada essa cena, o filme passa à sua segunda parte narrativa, aquela que dá a ver a sequência ritual do grupo de *yãmîyxop mōgmōka*. Essa parte parece um recomeço, pois inicia-se com uma segunda panorâmica da aldeia – como se repetisse aquela panorâmica que abre o filme – que suporta o áudio com a narrativa *off* do pajé contando a história de *mōgmōka*. A segunda parte do filme (que é a primeira parte do ritual) termina com uma cena do *yãmîyxop* do grupo de *yãmîyhex*, mais especificamente, com a voz *off* de *yãmîyhex xokanintang*, que canta de dentro da *kuxex*, reclamando por comida. Ou seja, o filme inverteu a ordem de passagem dos grupos rituais de *mōgmōka* e de *yãmîyhex*, isolou e deslocou uma parte do grupo de *yãmîyhex* para fechar sua narrativa. Além disso, deixou de fora os outros grupos rituais que ainda estiveram presentes na aldeia naquela ocasião. Assim, o filme alterou radicalmente a cena ritual.

Mas é preciso destacar que essa opção, de restringir e cortar um conjunto dos *yãmîyxop* e inverter algumas sequências das passagens deles pela aldeia, por mais que tenha sido submetida à aprovação do pajé e do casal de cineastas, assim como da assembleia na aldeia, foi uma possibilidade que partiu do ponto de vista “cinematográfico” (estético, lógico) dos estrangeiros, no caso, nosso próprio ponto de vista. Não está claro que

essa montagem pudesse vir a ser imaginada por um Tikm'n³⁵. Todavia, parece que a aceitação da proposta da montagem, tal como se dá a ver no filme, releva de uma outra condição dos próprios rituais, à sua natureza avessa à síntese e insubmissa ao consenso, diríamos seu regimento pela variação ou transformação entre versões. Como bem enfatiza Tugny et al. (2009a, 25-26):

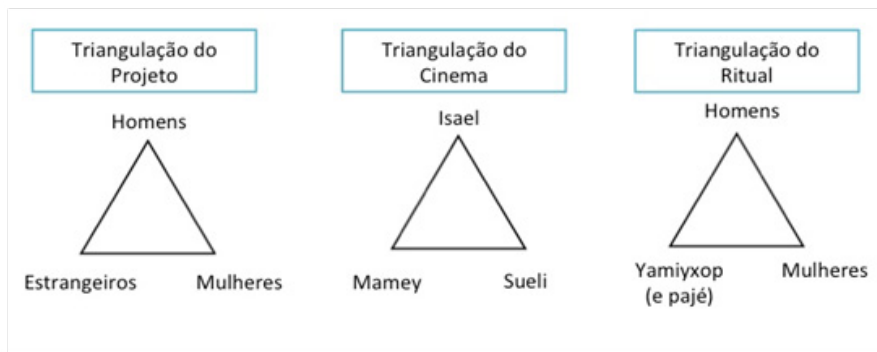
Entendi por meio do trabalho com os cantos o quanto esses povos recusam sistematicamente as estruturas consensuais controladas pelo Estado e o quanto o regime dos cantos é ele mesmo função e motor de uma outra lógica contra a síntese, pela multiplicação, pela disjunção ontológica, pela diferença. [...] Quase sempre constatava que era impossível chegar a uma versão única e satisfatória que pairasse sobre todos os grupos.

Portanto, assim como o ritual desfez o programa da filmagem, também o filme desfez o programa ritual de modo a converter ritual num filme. Mas, talvez, esse não possa ser reconhecido evidentemente como um filme maxakali, justamente porque insistimos em marcar assim sua correalização. Talvez...

De qualquer forma, em todas as tomadas gravadas, montadas ou não no filme, resistiu uma estrutura: uma triangulação evidente, análoga à que havíamos proposto, ainda no projeto, para a distribuição das câmeras e posições de gravação, ou seja, uma triangulação entre um homem *tikm'n*, uma mulher *tikm'n* e um *ãyuhuk* (um estrangeiro, um de nós, não indígenas). Dizemos análoga porque ela não se realizou evidentemente, mas resistiu no sentido em que o filme está baseado na distribuição das posições de um casal *tikm'n* (um homem e uma mulher) e o pajé (além da nossa própria posição a assombrar e desdobrar esse triângulo inicial). Assim, a triangulação fundamental (efetuada) desse filme se dispõe da seguinte forma: num vértice, o comando das filmagens (das imagens) e a explicitação das cenas ficavam a cargo de Isael; noutro vértice, o comando da realização ritual e do trânsito dos *yãmîyxop* com os demais presentes, assim como a indicação do que gravar ou não, ficavam com o pajé; noutro vértice, o comando de uma organização “doméstica”, “cotidiana” necessária à realização do ritual e do filme, ficava com Sueli. Podemos dizer, portanto, que o cinema de Isael e Sueli é de no mínimo três: Mamey, Isael, Sueli. E dizemos “no mínimo” porque um dos vértices se desdobra em outras aberturas do terceiro, como a nossa própria participação como estrangeiros.

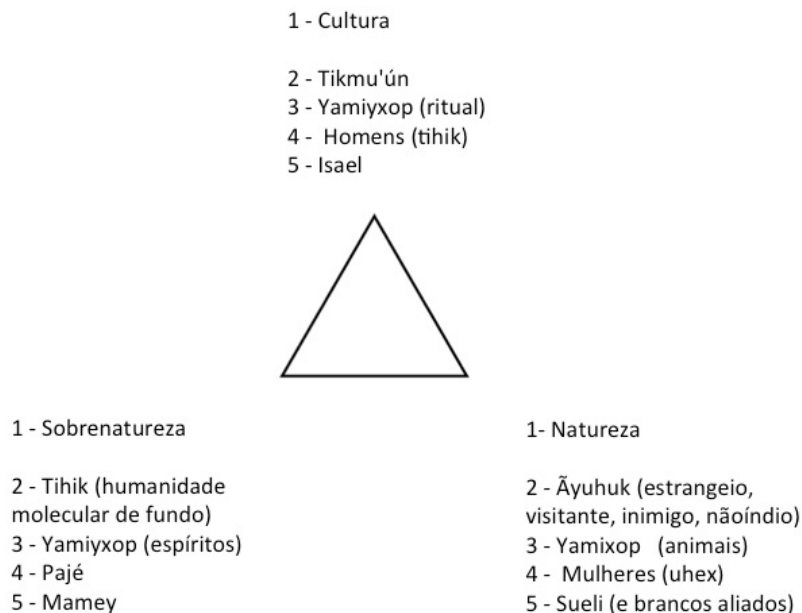
35. De acordo com outros exemplos, a escolha mais frequente dos pajés diante da montagem da gravação de suas tradições é pela continuidade, tanto na duração interna das tomadas quanto na ordem temporal cronológica dos acontecimentos. Tugny et al. (idem, 24) anota que as lideranças *tikm'n* “pediam que fosse gravada toda a sequência de um *yãmîyxop* e que não fossem misturados cantos de diferentes repertórios. Desejavam também que a sequência em que eram cantados fosse mantida”.

figura 5
Relação ternária
constitutiva
do projeto,
do cinema e
do ritual.



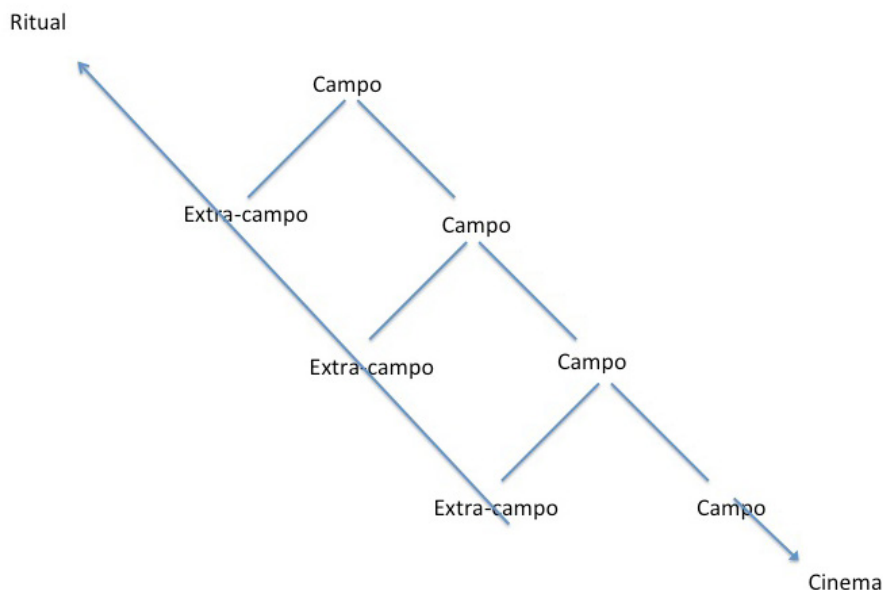
Essa triangulação pode ser esquematizada por transformação com aquelas triangulações cosmológicas mais abrangentes supondo a conversibilidade entre aquelas e estas relações do cinema e do ritual:

figura 6
Triangulações do
projeto e do cinema
em transformações
com triangulações
do ritual e da
cosmologia *tikm'n*.



Não nos esqueçamos de que a proposta de experimentar a relação entre relações que se passam nessas transformações triangulares deve considerar acima de tudo que as posições (em vértices) são nada mais do que isto: posições (de oposição relativa), lógica e cronologicamente, instáveis ou mutáveis. Nesse sentido, e nessa condição, acreditamos que tais esquemas podem ser também considerados em relação com a versão daquela transformação proposta por Viveiros de Castro (2002b) sobre a teoria da atualização e contraefetuação do virtual na estrutura social e na cosmologia ameríndias. Argumentamos, enfim, que essa forma ou “armadura” de relações (posições de oposição relativa e triangular) compõem o cinema *tikm'n* como uma transformação da relação entre aquilo que chamamos “campo” e “extra-campo”:

figura 7
Atualização
do cinema e
contra-efetuação
do ritual.



A TRILOGIA TATAKOX

Como já dissemos, o primeiro filme *Tatokox* foi realizado por Isael Maxakali na Aldeia Verde, em 2007. Logo que os moradores da Aldeia Vila Nova (Pradinho) souberam que seus “parentes” haviam feito o ritual e o filme *Tatokox* na Aldeia Verde, quiseram refazê-los na sua aldeia com a pretensão de corrigir erros ou defeitos. Se a direção do primeiro é assinada por Isael Maxakali, que filma e comenta no momento da filmagem o que vê e filma, o segundo é assinado por uma direção coletiva, muito embora sejam marcantes as presenças de quem filma (uma câmera indígena) e de quem comenta no momento mesmo da filmagem – no caso, o líder político Guigui Maxakali³⁶. Um terceiro episódio, desta feita a partir de um ritual bem mais extenso e demorado na sua realização, foi feito por Isael Maxakali na Aldeia Verde: trata-se de *Kakxop pit hãmkoxuk xop te y m gãhã – Iniciação dos filhos dos espíritos da terra*, realizado em 2015.

Se o primeiro episódio desta série foi feito quase de improviso (quando Isael estava se lançando na experiência de fazer “cinema indígena”), os dois

36. Muito interessante e importante assinalar que “o comentário sobre as imagens no momento em que elas são filmadas” por Isael Maxakali é uma invenção bastante original do cineasta indígena. De longe, podemos estabelecer uma alusão ao “comentário sobre a imagem” tal qual Jean Rouch inventou para os seus filmes, com uma diferença crucial: Jean Rouch sempre defendeu o uso do comentário de improviso (sem ser escrito previamente), mas o realizava (desde que o inventou para *Moi, un noir*) sobre as imagens já realizadas e quando projetadas para esse fim específico. Já Isael comenta quando ele mesmo filma. Guigui Maxakali comenta (e orienta, dirige o ritual) quando um outro membro do seu próprio grupo filma.

outros episódios foram realizados com o intuito de fazer melhor, corrigir imprecisões e – muito importante ressaltar – imprecisões não só na forma e na técnica de filmar e montar, mas de ajustar melhor o filme ao ritual. Questão interessante, pois para melhor filmar é necessário melhor encenar ou mesmo refazer o ritual mais de acordo ou próximo à cultura tradicional, isto é, da forma que os personagens (do ritual e do filme) acreditem estar mais de acordo com a tradição. Dessa forma, se há, por um lado, a busca de um aprimoramento e um fazer coincidir ao máximo o filme ao ritual, por outro, há quase sempre um descompasso entre o que é imaginado como tradicional, o que é encenado (como performance) e o que é filmado. Movimento simultâneo de invenção (e atualização) do ritual e do filme. Voltaremos a esse ponto no final do trabalho. Por ora, cabe descrever com mais detalhes os filmes da trilogia, sabendo que eles já foram submetidos a uma análise muito rica (na qual nos apoiamos) por parte de autores como Rosângela Tugny (2014), Brasil (2017), Brasil e Belisário (2016).

O que é propriamente o *Tatakox*? Já dissemos que se trata de um ritual de iniciação masculino. É bem mais que isso, vejamos de acordo com Tugny (idem, 164):

É quando os jovens meninos são escolhidos pelos espíritos *Tatakox* para serem adotados pelos diferentes *yãmîyuxop*. 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 glossado 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 *yãmîyuxop*, 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.

Como é filmada a série *Tatakox*? Em geral, são longos planos-sequência, nos quais os câmeras estão muito próximos da ação filmada, os corpos de quem filma e de quem é filmado quase se encontram e disputam um espaço para “ver” melhor, ver de “dentro”, ver o “invisível” ou tornar por meio do filme o aparentemente “invisível” (os espíritos), pelo menos para o público não indígena, em algo “visível”³⁷. Muitos já assinalaram o quanto, no cinema indígena (mas também no cinema documentário de uma forma geral), a pragmática do corpo a corpo do cineasta, intermediado pela câmera, é quase sempre um elemento constitutivo da cena filmada. Lembremos *en passant* que o mestre Jean Rouch era um caloroso defensor de que o cineasta fosse o próprio câmera de seus filmes, com uma câmera na mão, de forma a estar mais próximo possível das pessoas e no interior da cena, como se estivesse tocando o mundo do qual fazia parte ao ser filmado. Rouch era um eterno admirador da câmera-cine-olho-orelha vertoviana³⁸.

O que se filma na série *Tatakox*? Bem, é um exercício, antes de tudo, de filmar um ritual. Mas um ritual que tem suas partes alargadas ou encurtadas para que seja filmado e para que caiba num filme (montado). O efeito não deixa de ser o de criação de uma espécie de um filme-ritual. Porém, no próprio ritual, observamos efeitos ou atravessamentos que são da ordem da cosmologia ou da mitologia. E aí, a questão que foi colocada se modifica ligeiramente: não se trata de como filmar propriamente o ritual, mas o espírito e o invisível, ou de como filmar espírito?

Para nós, ocidentais, só podemos filmar corpos, matéria. No máximo podemos exprimir ou evocar o espírito, um todo que é inalcançável tanto pelo olho humano quanto pelo olho da câmera. Mas, e se a câmera indígena fosse outra coisa, uma câmera-espírito, câmera-olho, câmera-lagarta, o que

37. Afinal de contas, poderíamos simplificar, o objetivo último dos filmes maxakali é dar visibilidade ao que permanece na invisibilidade para a sociedade não indígena, isto é, a própria cultura ou ontologia ou história maxakali.

38. Essa dimensão fenomenológica (aquilo que se inscreve concretamente na imagem, em sua gênese “indicial”) específica do cinema indígena é destacada no notável artigo de Brasil e Belisário (2016, 604): “Trata-se de um corpo que, ao filmar, marca sua presença em cena, deixando-se, por sua vez, afetar por aquilo que filma. A imagem é o índice de uma relação mediada pela câmara. Em maior ou menor grau, essa câmera-artefato-corporal – câmera-máscara, câmera-pele-de-animal, câmera-flecha, câmera-canoa, câmera-armadilha, câmera-flauta, câmera-bicho-preguiça (Brasil, 2013) – é incorporada às práticas ritualísticas e cotidianas nas aldeias”.

aconteceria se a tomássemos emprestada para ver o que os *tikm'n* estão vendo? Possivelmente estão vendo *kokux* (imagens) que são os próprios espíritos ou os próprios corpos dos espíritos. Por isso mesmo, como dissemos a partir do comentário de Sueli Maxakali sobre as imagens (dos *yãmĩy* ou espíritos) que “pilham a aldeia e os humanos”, ela não vê corpos (humanos) que representam os espíritos (não humanos) no cinema de Isael (ou na série *Tataxok*), mas toca-se e é afetada pela própria agência dos espíritos (primeiramente no ritual) e depois no filme, ou quando vê o que o filme (a imagem-espírito) enquadra e toma pelo olho da câmera. No visível, portanto, está presente ou incide a dimensão do invisível (para nós, registre-se, mas não para o próprio indígena, que não separa a dimensão do visível e do invisível dessa forma³⁹), isso que podemos dizer quando o campo é atravessado pelo fora-de-campo, quando a cosmologia invade o ritual ou revitaliza o ritual.

Essa dimensão cosmológica, se primeiramente atravessa o ritual, também perpassa o filme e deixa nele sua indelével marca (ainda que não visivelmente percebida): nesse sentido que podemos dizer que o campo se compõe com o fora de campo ou com o invisível⁴⁰. Ou, como disseram Brasil e Belisário (2016, 607, grifos nossos),

O plano centrífugo, aberto ao que vem de fora – do fora-de-campo, justamente – produz uma relação indicial por meio da qual o visível é atravessado pelo invisível, sendo por ele afetado e alterado. [...] O invisível atravessa os corpos, como o vento atravessa a vela de um barco, tornando-se concreto em sua invisibilidade e *conferindo à vela e ao barco algo de sua agência*.

39. Não deixa de ser interessante lembrar o fato narrado por Tugny (2014, 166) a propósito do segundo filme da série (*Tatakox – Aldeia Vila Nova*, 2009): Esse filme “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”.

40. A dimensão cosmológica do filme é, nos assinalam Brasil e Belisário (2016, 604), “constituída por processos muitas vezes invisíveis que afetam a imagem, mas que a ultrapassam. Assim como em situações de xamanismo e ritual o corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis. O corpo-câmera estabelece vínculos, contiguidades e vizinhanças entre as dimensões visível e invisível, uma a ressoar a outra: e o que se inscreve na imagem constitui, assim, relações”.

Por que fazer e continuar o *Tatakox*? O terceiro episódio da série é o filme *Iniciação dos filhos dos espíritos da terra*, realizado por Isael Maxakali na Aldeia Verde, em 2015. Este nos parece ainda mais significativo do que os dois anteriores pelo fato de ser considerado por Isael e Sueli Maxakali como uma espécie de multiplicação e ao mesmo tempo “volta às origens” do ritual *Tatakox*. Como já dissemos, quando fundaram a Aldeia Verde, a família de Isael Maxakali queria não só um lugar de paz (para fugir das guerras e conflitos), mas também no qual pudessem reconstruir ou viver novamente a cultura maxakali. Isso significava voltar a realizar os rituais de reclusão dos jovens adolescentes como se fazia antigamente. Só que não bastava mais fazer apenas o ritual, era preciso filmá-lo. Daí nasce o filme *Iniciação dos filhos dos espíritos da terra*.

Nesse filme, os meninos *tikm'n* da Aldeia Verde são reclusos na *kuxex* por cerca de três meses (embora o filme não mostre esse tempo no interior da casa, pois isso não pode ser mostrado para os brancos), quando são iniciados pelos espíritos da terra. A partir de então os meninos poderão frequentar sem perigo a *kuxex*, conviver, alimentar e aprender com os *yãmityxop* – que com frequência retornam para a aldeia e ali se hospedam temporariamente. Mas é de se admirar que o ritual e o filme tenham renovado práticas que haviam desaparecido, nunca tinham sido vistas ou experimentadas por aqueles que estavam oficiando sua realização. Esse ritual teria sido feito para o cinema? Ou o cinema é que é função ritual? Não é possível uma resposta categórica: apenas uma constatação parcial: ritual e filme estão a serviço da invenção da cultura, recuperando ou produzindo a tradição de um povo⁴¹.

Num filme anterior, *Yiax Kaax – fim do resguardo* (2010), Isael Maxakali já havia filmado outro ritual na Aldeia Verde com o objetivo de resgatar aspectos da cultura maxakali tidos como amortecidos e que, por isso, deveriam ser revividos. Nesse tipo de filme de “resgate”, os pais de Juan Maxakali (um menino que nasceu na Aldeia Verde em outubro de 2009) ficam de resguardo por trinta dias após o parto, período no qual sofrem uma série de restrições, como não comer carne vermelha. O filme foca o ritual que marca o final do resguardo: a comunidade vai à cachoeira; o pajé Mamey vai à mata colher jaborandi e encontrar uma pedra para cortar o bambu que será usado para soprar a água em direção ao nascente e ao poente, (quase) exatamente como faziam os antigos.

41. Mais uma vez, nos inspiramos aqui na ideia de “pela continuação do mundo (com o cinema) de Comolli (2008, 26), que, em si, é uma homenagem ao cinema documentário e à obra de Pierre Perrault.

GRIN

A sinopse do filme *Grin* (2016), de Roney Freitas e Isael Maxakali, é curta: “Um cineasta maxakali resgata memórias sobre a formação da Guarda Rural Indígena durante a Ditadura Militar, com relatos das violências sofridas pelos seus parentes”. Na verdade, parece anunciar o ponto de vista dos diretores acerca da violência cometida pelo regime ditatorial no país (1964-1985) contra os povos indígenas pela Guarda Rural Indígena (ver nota 19). Como os diretores são um indígena e um branco, pergunta-se – com muita frequência em relação ao cinema indígena de uma forma geral – quem teve de fato a ideia de realizar o filme (quem planejou, filmou, editou)? E o ponto de vista final é o do índio ou do branco? Porém, creio que não faz muito sentido esse tipo de preocupação (o cinema indígena sempre é realizado na perspectiva colaborativa), mas vale a pena saber se a história e o pensamento maxakali atravessam o filme. De fato, parece que o *Grin* quer reverberar a indignação em relação à violência cometida pelos brancos contra os índios e, mais do que isso, que essa violência é ainda presente, pois “para nós nunca acabou a ditadura”, como disse Sueli Maxakali⁴².

Na história do filme *Grin* tudo começa com a descoberta, por Marcelo Zelic (ativista do Grupo Tortura Nunca Mais/SP), de um velho rolo de filme depositado no Museu do Índio⁴³. Esse rolo, filmado por Jesco von Puttkamer, continha cenas do desfile de oitenta indígenas formados pela GRIN na cidade de Belo Horizonte, no dia 5 de fevereiro de 1970, nas quais demonstravam a prática de um tipo de tortura denominado pau de arara: o prisioneiro tinha mãos e pés amarrados num pau e era dependurado de cabeça para baixo. O jovem cineasta, Roney Freitas, foi motivado a encontrar-se com os Tikm'n e a desvelar/contar (e denunciar) aquele acontecimento por meio de um filme.

Dessa forma, *Grin* toma como ponto de partida essa história antiga e constrói sua narrativa a partir desse material de arquivo fílmico, acrescido de entrevistas feitas junto a velhos Maxakali que participaram do período da GRIN e do Coronel Pinheiro (alguns de seus ex-guardas), conduzidas na língua pelo cineasta Isael Maxakali, e, por fim, de uma cena da história contemporânea de Daldina: uma mulher indígena que tinha sido atropelada e morta na cidade (Ladainha) vizinha à Aldeia Verde.

Em sua instigante análise da história e do filme, Romero (2016, 240-241) diz que, do ponto de vista indígena, os Tikm'n se referem a esse período

42. Essa fala foi anotada por Berbert (2017, 18) durante a pesquisa de campo para a sua dissertação de mestrado, a partir de uma fala de Sueli Maxakali no contexto do seminário “História do ponto de vista indígena: violação de direitos indígenas e a Comissão Nacional da Verdade”, realizado em 2015 na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

43. Baseamo-nos aqui no relato feito por Romero (2016).

como o “Tempo de Pinheiro”, quando eles “viraram soldados”. Para melhor compreender o que isso quer dizer, esclarece o autor:

Em Maxakali, o verbo *yã y hã* diz respeito a transformações ou metamorfoses como aquelas dos personagens dos mitos que, antigamente, “viraram cobra”, “viraram capivara”, “viraram gavião”... Assim, quando os Tikm’n nos dizem que “viraram soldados” é preciso remeter tal afirmação não apenas à transformação histórica que atravessaram, como também ao seu histórico de transformações ou à sua história vivida enquanto transformações.

E conclui acertadamente ao fazer referência à “doutrina das roupas animais” proposta por Viveiros de Castro (apud Romero 2016, 241) para os multiversos perspectivistas ameríndios: “a diferença entre os diversos pontos de vista que constituem o mundo se inscreve nos corpos, ou melhor, na diferença entre eles, e não na ‘alma’, na ‘mente’ ou na ‘cultura’, como parecem supor certas cosmologias – a ‘nossa’, por exemplo”.

Quando, então, Isael Maxakali conduz as entrevistas, os velhos que viveram aquele tempo recordam de como eram seus corpos: vestiam “roupas verdes”, usavam botas pretas, revólveres, cassetetes, ou seja, experimentavam um jeito de ser soldado. Muitos dos antigos que foram entrevistados parecem ter gerado certo constrangimento tanto no entrevistador-cineasta indígena (talvez também no cineasta branco) quanto no público que assiste ao filme, ao responderem que, talvez o “Tempo do Pinheiro” tenha tido o seu “lado bom e o seu lado ruim”, que até gostavam “de ser policial, pois recebiam roupas e todos os materiais”⁴⁴.

O filme *Grin* não se limita a mostrar/falar do passado: ali se desenrola a cena de uma manifestação contra o fato de uma mulher indígena (Daldina) ter sido, recentemente, vítima fatal de um atropelamento por uma moto na cidade de Ladainha (MG), quando voltava para sua aldeia carregando um saco de batata. O acidente foi visto como assassinato pelos índios, mas, “por falta de provas”, o culpado não foi apontado pelas “autoridades” policiais ou do judiciário. O ritual dos Maxakali (os índios voltam ao local onde Daldina teria sido morta e de onde teria sido ouvido um canto dela depois da morte) é montado e articulado com a visita de Isael e Sueli Maxakali ao túmulo de Osmino Maxakali (esposo de Daldina, assassinado por um fazendeiro e abandonado na estrada de Água Boa, em 1984). A montagem articulada dessas cenas tem por objetivo mostrar para o mundo dos brancos o quanto os Maxakali

44. Claro, logo os indígenas da GRIN perceberam que o “ser” policial não combinava com o espírito livre indígena, que era uma má ideia “perseguir parente”, prender, obedecer. O corpo de soldado (e de branco), uma vez experimentado, devia ser abandonado. A GRIN durou pouco tempo! Não sem deixar seus rastros.

sofrem de uma violência sistêmica por parte do mesmo mundo dos brancos ou, como já dissemos, como “a Ditadura nunca acabou” para esse povo.

O filme é claramente um dispositivo para ser veiculado entre os espectadores não indígenas, pois, na aldeia, quando foi mostrado pela primeira vez para os Maxakali, houve uma tristeza profunda seguida de um choro agudo do público, semelhante ao que acontece quando “os Tikm’n velam seus mortos”, nos diz Romero (2016, 245). O impacto desse evento ritual-cinematográfico foi tão grande que, numa exibição prevista para o segundo dia, foi proposto um corte daquelas imagens do ritual na qual se chorava a morte de Daldina, pois, como nos lembra o antropólogo, “o perigo em assisti-las, ali na aldeia, estava justamente em relembrar a parente morta, sentir saudades dela, entristecer, sonhar, adoecer... Entre os Tikm’n, as imagens, com efeito, podem matar” (Ibid. 2016, 245).

Se demoramos aqui na descrição da realização e da expectativa da projeção do filme *Grin* numa aldeia maxakali, foi para enfatizar quatro tipos de consideração⁴⁵: 1) os Maxakali estão fazendo filmes não só sobre rituais, mas também sobre os acontecimentos propriamente históricos e políticos que atravessam suas vidas; 2) esses filmes políticos parecem ter o efeito não só de rever sua história ou contar sua história, mas contar uma história do presente para os brancos (para eles, como para tantos outros povos indígenas, a “história dos antepassados ou dos mortos” é mesmo para ser esquecida) para lhes revelar as marcas (da violência) do passado que os brancos lhes impuseram; 3) que a cultura dos Maxakali não está congelada no passado (a qual deveria ser resgatada ou preservada por meio da história ou do cinema), ao contrário, se insere numa dimensão transformacional na qual o experimentar ou virar “branco” (como virar qualquer outra coisa) é um dos modos de existir ou resistir; e, finalmente, 4) que os filmes jamais deixam de ser também filmes-rituais no sentido em que necessariamente lidam com a passagem das “imagens” (*kokux*), ou seja, do relacionamento de seres/agências frequentemente invisíveis, que são interpelados (no caso do filme, encenados e montados) de acordo com os termos da sua cosmologia.

Sobre os dois últimos pontos, lembremos que, não é de hoje, os Maxakali de Pradinho se esforçam para experimentar e controlar no seu mundo modos de vida que lhes são externos. Não estamos falando de um dado óbvio

45. Para efeito de análise neste trabalho, elegemos apenas alguns de uma enorme quantidade de filmes maxakali. A maioria deles é sobre rituais, mas há uma outra parte sobre história e sobre “cantos” e, mais recentemente, uma animação sobre a mitologia. *Konã-gxeka: o dilúvio maxakali* (2016) é um filme que tem ganhado grande reconhecimento por parte do público nos festivais no Brasil e no exterior. *Konãgxeka*, na língua indígena maxakali, quer dizer “água grande”: trata-se de um mito sobre o egoísmo e a ganância dos homens e, para puni-los, os *yãm’ny* enviam um castigo (a “grande água”).

nesse sentido, que são as escolas indígenas e os jogos esportivos, mas de experiências mais ousadas, como a tentativa de montar nos tempos de hoje uma “polícia genuinamente indígena” ou os “desfiles de carnaval”. Claro, isso tudo não deixa de ser visto como certo exotismo ou fora de contexto por parte de alguns dos próprios indígenas. Nesse sentido, talvez seja útil relatar um fato: no esforço de visionar filmes em conjunto com Sueli Maxakali para elaborar esse artigo, ouvimos dela um comentário sobre um filme-ritual que os próprios Maxakali tinham feito: “esse aí eu não ajudei a fazer e nem quero ver”. Tratava-se justamente de um filme sobre um evento (aparentemente de autoria coletiva e sem maiores cuidados com edição) no qual os seus parentes tinham feito um ritual no dia do índio e no qual encenavam a chegada dos primeiros brancos entre eles, dentre os quais os próprios padres missionários e os funcionários do antigo Serviço de Proteção aos Índios. Pelo menos para Sueli, essa não é sua história e não lhe interessa performá-la num ritual e muito menos filmá-la. Ainda que a história e a cultura maxakali, de ontem e de hoje, estejam repletas daquilo que as constitui a partir do exterior – inclusive do mundo dos brancos –, parece haver uma persistência (resistência) de um campo sociocosmológico (particular), pelo menos é essa a conclusão a que chegam Tugny et al. (2009a, 11) a propósito de seu universo musical (que não pode ser dissociado do ritual):

Podemos imaginar o quanto os Tikm'n vêm escutando ao longo de tantos séculos de encontros e convivência de toda ordem com os brancos, músicas de todos os estilos: músicas dos capuchinhos, dos desbravadores, dos militares que os mantinham em quartéis, dos regionais que estiveram com eles, dos escravos, dos antropólogos, dos fazendeiros, dos evangélicos. Nunca deixaram de demonstrar, desde que os conheço, grande curiosidade e talento para apreendê-las, todas. Excelentes cantores e dançarinos de forró, arrocha, pisadinha, intérpretes dos cantos românticos de Amado Batista e dos cantos evangélicos, apreciadores de gêneros brega ou bandas como Calipso e Calcinha Preta, adeptos de festas juninas e mais recentemente do carnaval, não faltam aptidões musicais aos Tikm'n para adotarem as músicas dos brancos. [...] Mas o que parece certo e que nos interessa aqui é que estas músicas dos brancos fazem parte de um conjunto de práticas de outra natureza entre os Tikm'n, que em nada comunicam sua eficácia e seu modo de operar aos cantos que lhes trazem ainda hoje seus *yãmnyxop*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho tentamos compreender a experiência do filme indígena, especialmente daquele produzido pelos Maxakali e pela dupla

Isael-Sueli. Esta reflexão nos conduziu a várias perguntas (compartilhadas por muitos colegas e estudiosos do assunto), dentre elas: o que é o cinema indígena; se ele existe, de quê e como é feito; se o cinema maxakali guarda uma semelhança com outros filmes indígenas; e qual seria sua especificidade. Dentre aqueles que se dedicaram a pensar e escrever sobre o tema, destacamos os trabalhos de Tugny (2011 e 2014), que, ao longo de já quase duas décadas, tem se voltado a um estudo aprofundado da sociedade maxakali (incluindo, sobretudo, seus cantos e sua cosmologia), além do trabalho de Brasil (2017), um estudioso da área da comunicação que tem produzido uma reflexão arguta e bastante fecunda sobre o cinema indígena.

Nos trabalhos desses autores, nos quais nos apoiamos (além de nosso próprio trabalho de campo, inclusive engajado na realização de filmes junto aos Maxakali), há uma inquietação semelhante àquelas mesmas questões que colocamos anteriormente: qual o conceito de “espírito” e “imagem” *tikm’n*? Qual é a dimensão cosmológica dessa sociedade que se resvala na dimensão cinematográfica de seus filmes? Quando a máquina do cinema se encontra com a máquina xamânica, o que acontece? Como se cruzam as dimensões fenomenológica e cosmológica do cinema *tikm’n*? Existe uma estética *tikm’n* “visível” nos seus cantos, filmes e rituais?

Em primeiro lugar, se falamos ao longo deste texto de um “cinema indígena”, ou na sua variação, de um “cinema *tikm’n*”, foi pra dizer que o que se faz ali não se confunde com o cinema que nós fazemos cá, ou seja, foi para fazer dizer que sua prática audiovisual é atravessada por outras intensidades e linhas de fuga que escapam à nossa prática cinematográfica⁴⁶. Essa foi a razão por termos nos dedicado a descrever em detalhes os processos de realização de alguns dos seus filmes, versões quase sempre híbridas entre uma técnica-linguagem que nós (os não indígenas) levamos para a aldeia e o que os índios fazem com tudo isso. E fazem com o que têm à mão, numa espécie de bricolagem (Caixeta de Queiroz 2008), sem um modelo, por via de um efeito de multiplicação e adição a partir do material (câmeras, ferramentas de captação de som e edição) que lhes é possível e acessível. Nas “oficinas de vídeo”, Isael Maxakali aprende com o cinema dos brancos e dos outros indígenas para fazer um cinema *tikm’n* à la Isael. As associações que ele faz com a gente não indígena para editar e divulgar seus filmes não impedem que sua marca se cole na versão final, e nem que a montagem (na versão para os brancos) seja totalmente lavada da “alma e do corpo” *tikm’n* – o que permite que esses dois mundos se comuniquem, ainda que de forma quase sempre equivocada. “Imagem” ou “cinema” ou “espírito” para os Tikm’n não significam a mesma coisa que para um não indígena.

46. Sabemos também no quanto é pouco apropriado falar de um cinema ocidental ou nacional, tamanha são suas variações do ponto de vista de seu dispositivo técnico, linguagem, formas de usufruição e divulgação!

O cinema *tikm'n* ou de Isael Maxakali é muito semelhante, ou guarda preocupações similares àquelas de outros coletivos indígenas, das quais podemos resumir: a) como fazer uma versão longa, sem cortes, e fazê-la circular nas aldeias para os próprios parentes; b) como não fazer um filme que seja o ponto de vista apenas do autor-diretor, mas do seu povo como um todo, que acolha a opinião dos velhos e dos xamãs ou pajés; c) como fazer um cinema ou uma “versão” para fora da aldeia de forma a se comunicar com o mundo dos brancos; d) como fazer que o cinema seja uma ferramenta para “guardar” a cultura – e sabendo que neste processo “guardar” é “inventar”?

Os Tikm'n não deixam de fazer filmes junto com os brancos (ou com o seu auxílio), não deixam de fazer filmes para “guardar” sua cultura, ao mesmo tempo que não deixam de fazer filmes para conhecer melhor sua própria história, para mostrar sua “cultura” para os brancos e, por isso tudo, não param de fazer um cinema *tikm'n* múltiplo no qual se inventam simultaneamente um cinema e uma cultura.

Arriscamos a dizer que o cinema *tikm'n* é um compósito de formas e de conteúdo. Difícil encontrar nele uma essência estética ou uma comprovação (ou ilustração) de sua sociocosmologia. Em primeiro lugar, o próprio cinema *tikm'n* é uma maneira de “conversa” com os espíritos, de torná-los mais presentes e visíveis através dos corpos filmados. Ou seja, a câmera, para os Tikm'n, cumpre uma espécie de função xamânica na qual a mediação com os espíritos (tidos por pessoas) é essencial para que haja cura de doenças e para garantir o bem-viver ou a vida alegre e saudável na aldeia. Mediado pelo próprio xamã, que coordena a realização dos filmes e dos rituais, o cinema *tikm'n* multiplica e amplia a função do seu próprio cinema: que é colocar em relação humanos e não humanos – isso que sugerimos com a noção de cinecosmopolítica *tikm'n*, numa analogia com a noção de cosmopolítica de Stengers.

Isso não é tudo, pois o cinema cosmopolítico *tikm'n* é uma forma de dialogar com sua própria história ou sua própria forma de história, na qual mudar ou transformar é uma maneira de experimentar outros pontos de vistas e outros corpos, de fazer-se corpo. Nesse sentido, o filme-ritual *tikm'n* é uma espécie de resistência contra o desaparecimento do povo e do mundo maxakali. Resistência que passa pela transformação, por meio de um processo que, inspirado no “Corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari (2008, 22-24), significa desfazer um organismo, abrir o corpo a conexões “que supõe[m] todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações”. Ou, ainda, vivenciar linhas de fuga possíveis, “assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pedaço de uma nova terra”. Por meio de seus rituais e de seus filmes-rituais, por meio do

cinema e do contato com o mundo dos brancos, numa espécie de relação mais ou menos controlada (ou descontrolada), os Tikm'n se transformam e reexistem, como bem constatou Romero (2015, 114), de uma forma que, “em vez de operar por fusão, síntese ou assimilação opera por adição, multiplicação e suplementação”. Não nos enganemos, os Tikm'n “estão continuamente empenhados em ‘tornar-se *tikm'n*’ (através justamente da partilha de cantos, comida, residência, casamentos e dos *Yãmũyoxop*)”, por meio de seus rituais, cantos e do cinema que inventam para se mostrarem e se verem como eles mesmos se veem ou deixaram de se ver, por meio da imagem e da sua cosmologia: trata-se de um sistema aberto, que se retroalimenta, claro, não sem uma dose de entropia ou transformação.

Lévi-Strauss (1956/2008, 249-250) disse em “Estrutura e dialética” que já era o tempo de abandonar a ideia de um mito como projeção ideológica de um rito ou de um rito como uma espécie de ilustração do mito, para concluir que: “dever-se-á abandonar a busca pela relação entre mito e ritual numa espécie de casualidade mecânica, e passar a conceber sua relação no plano de uma dialética”. Pois bem, inspirado nessa passagem, queremos dizer que o filme *tikm'n* não é propriamente um ritual. O ritual não é filme. Por isso falamos de um filme-ritual, no qual o rito (e a cosmologia) atravessam o cinema, o cinema é atravessado pelo rito (e pela cosmologia).

Mostramos como a dupla Isael-Sueli faz (com a ajuda dos xamãs e dos brancos) filmes e rituais, ou melhor, faz filmes-rituais. Os dois são uma espécie de vagalume do cinema maxakali. Nós, os brancos (e sua ontologia naturalista) já quase acabamos não só com os Maxakali (fisicamente), mas também com os seus mitos e cantos, com os seus espíritos que povoam o mundo, com os animais e rios (como o rio Doce). Quase milagrosamente, todas essas entidades, de forma resistente (não residual), ainda povoam a cosmologia maxakali. Por isso, ainda há uma “porta estreita” (ou um feixe de luz) por meio da qual atravessam o cinema e o canto maxakali, como diria Didi-Huberman (2014, 86), inspirado no messianismo benjaminiano. Essa “porta estreita” mal se abre, um segundo: “Mais ou menos o tempo que é preciso a um vagalume para iluminar – para chamar – seus congêneres, pouco antes de a escuridão retomar seus direitos. A imagem [mais ainda, o outro da imagem] se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes”.

Podemos deduzir diante disso tudo que, se há todo um mundo [indígena] em curso de desaparecimento, volta e meia ele reaparece e reacende mais múltiplo e diverso, talvez, continuará piscando insistentemente, até que a porta estreita seja fechada de forma definitiva por esse mundo capitalista produtor de bens de consumo (inclusive pela indústria da “imaginação”) e de semelhanças (por meio da devastação de outras formas de vida, inclusive

não humanas) no lugar das sutis e imprescindíveis diferenças de mundo e no mundo. É isso que os Tikm'n querem que nós vejamos nos seus filmes, numa ação pela “continuidade desse mundo” antes que ele acabe, ou para evitar que ele acabe. Por isso eles cantam e fazem cinema, outro cinema.

Os Tikm'n esperam que seus filmes saiam e alcancem os não indígenas desde o começo, mesmo que não sejam exclusivamente endereçados a eles. Nem pra fora nem pra dentro: o cinema maxakali deve ser visto dentro, mas deve ser remetido para as outras aldeias (como é o caso da série *Tatakox*), e até para o “presidente do Brasil” (como exclamou Totó, um pajé de Aldeia Verde sobre o filme *Tatakox*, 2007), para todos verem como é que se passa quando as pessoas da comunidade (da terra) recebem as pessoas visitantes (de outros níveis cósmicos), os *Yãmĩy*.

Nesse sentido, o pajé Mamey, em sua entrevista para um dos filmes maxakali, também aponta a relevância dos documentários produzidos na Aldeia Verde para a busca da visibilidade do modo de vida dos Tikm'n. “É bom. Não é só para os Maxakali que fizeram os filmes, os documentos, é para todo mundo: para os não índios, galinha e também para os nossos parentes. É um documento para não apagar, não desaparecer”.

figura 8

O antropólogo Roberto Romero é conduzido pela sua “mãe” maxakali no ritual de iniciação. Foto: Sueli Maxakali.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarenga, Ana Cristina Santos. 2007. *Música na cosmologia maxakali: um olhar sobre o ritual do Xũñm – uma partitura sonoro-mítico-visual*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Álvares, Myriam. 1992. *Yãmĩy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Andrade, Andriza Maria Teodolino de. 2017. *Narrativas audiovisuais: cinema, memórias ancestrais e rituais entre os Tikm'n-Maxakali*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.
- Berbert, Paula. 2017. *"Para nós nunca existiu a Ditadura": instantâneos etnográficos sobre a guerra do Estado brasileiro contra os Tikm'n-Maxakali*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Brasil, André. 2013. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, vol. 20, no. 3: 578-602.
- Brasil, André. 2017. *Tikm'n caterpillar-cinema: off-screen space and cosmopolitics in Amerindian film*. In *Space and subjectivity in contemporary Brazilian cinema*, ed. Antônio Márcio da Silva, Mariana Cunha, 23-40. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Brasil, André e Bernard Belisário. 2016. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista de Sociologia e Antropologia*, vol. 6, no. 3: 601-634.
- Campelo, Douglas Ferreira Gadelha. 2009. *Ritual e cosmologia maxakali: uma etnografia sobre as relações entre os espíritos gaviões e os humanos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. 2008. Cineastas indígenas e pensamento Selvagem. *Devires – Cinema e Humanidades*, vol. 5, no. 2: 98-125.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Costa, Ana Carolina. 2015. *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2008. Como criar para si um corpo sem órgãos. In *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34.

- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Jamal Júnior, Ricardo. 2012. *Sensibilidade e agência: reverberações entre corpos sonoros no mundo tikm'n/maxakali*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Lévi-Strauss, Claude. 2008. Estrutura e dialética. In *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- Marie, Michel. 2012. A obra de Pierre Perrault na história do cinema: singularidade e herança. In *Pierre Perrault: o real e a palavra*, ed. Juliana Araujo, Marie Michel. Belo Horizonte: Balafon.
- Paraíso, Maria Hilda Barqueiro. 1998. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Ribeiro, Rodrigo Barbosa. 2008. *Guerra e paz entre os Maxakali: devir histórico e violência como substrato da pertença*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Ribeiro, Rodrigo Barbosa. 2011. O *yãmĩyxop* como forma de conhecimento: formas do imaginário maxakali. *Avá, Revista de Antropologia*, no. 19: 107-133.
- Romero, Roberto. 2015. *A Errática tikm'n_maxakali: imagens da Guerra contra o Estado*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- Romero, Roberto. 2016. Quando os *tikm'n* viraram soldados. In *Catálogo do Forumdoc. bh.2016*, 239-245. Belo Horizonte: Filmes de Quintal.
- Rosse, Eduardo Pires. 2013. *Kômãyxop: étude d'une fête en Amazonie (mashakali/tikm'n, MG – Brésil)*. Tese de doutorado, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris-Nanterre.
- Stengers Isabelle. 2007. La proposition cosmopolitique. In *L'Émergence des cosmopolitiques*, Jacques Lolive, ed. Olivier Soubeyran, 45-68. Paris: La Découverte "Recherches".
- Tugny, Rosângela. 2011. *Escuta e poder na estética tikm'n_maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – Funai.
- Tugny, Rosângela. 2014. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os *tikm'n*. *Devires – Cinema e Humanidades*, vol. 11, no. 2: 154-179.

- Tugny, Rosângela de, Toninho Maxakali, Manuel Damásio Maxakali, Zé Antoninho Maxakali, Marquinhos Maxakali, Rafael Maxakali, Zelito Maxakali e Gilberto Maxakali. (2009a). *Mõgmõka yõg kutex/Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Tugny, Rosângela de, Toninho Maxakali, Manuel Damásio Maxakali, Zé Antoninho Maxakali, Marquinhos Maxakali, Rafael Maxakali, Zelito Maxakali e Gilberto Maxakali. (2009b). *Xũnĩm xi Hemex yõg kutex/Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Tugny, Rosângela de e Ruben Caixeta de Queiroz, eds. 2006. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Vasconcelos, Bruno Augusto Alves. 2015. *Cosmopista Putuxop: cinema tikm'n-Maxakali em um percurso pelas terras dos Povos-Papagaio*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Vieira, Marina Guimarães. 2006. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Anpocs.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002a. Perspectivismo e multinaturalismo na Amazônia indígena. In *A inconstância da alma selvagem*, 345-399. São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002b. Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco. In *A inconstância da alma selvagem*, 401-455. São Paulo: Cosac Naify.
- Wagner, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Casimiro, Vinícius e Roney Freitas. 2016. *Grin*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, HD, cores, 40', DVD.
- Maxakali, Bernardo, Derly Maxakali, Fernando Maxakali, Janaína Maxakali, Joanina Maxakali, João Duro Maxakali, Juninha Maxakali, Marilton Maxakali e Zé Carlos Maxakali. 2009. *Kuxakuk Xak – caçando capivara*. Associação Filmes de Quintal, Minas Gerais, Brasil, cores, 57', 1 DVD.
- Maxakali, Bernardo, Derly Maxakali, Fernando Maxakali, Janaína Maxakali, Joanina Maxakali, João Duro Maxakali, Juninha Maxakali, Marilton Maxakali, Zé Carlos Maxakali. 2009. *Ayõk Mõka'Ok Hãmtup – Acordar do dia*. Aldeia em Cena/Vídeo nas Aldeias, São Paulo, Brasil, HD, cores, 32', DVD.
- Maxakali, Isael. 2007. *Tatakox*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, Digital, cores, 23', DVD.

- Maxakali, Guigui. 2009. *Tatakox Vila Nova*. Aldeia Vila Nova do Pradinho, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 21', DVD.
- Maxakali, Isael. 2010. *Dia do índio na Aldeia Verde*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, HD, cores, 27', DVD, Idioma: Maxakali (sem legenda).
- Maxakali, Isael. 2010. *Yíax Kaax: fim do resguardo*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 24'37", DVD.
- Maxakali, Isael. 2011. *Xupapoyñãg*. Comunidade Maxakali de Aldeia Verde/Pajé Filmes, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 15', DVD.
- Maxakali, Isael. 2011. *Kotkuphi*. Comunidade Maxakali de Aldeia Verde/Pajé Filmes, Minas Gerais, Brasil, 4x3, cores, 29'53", 1 DVD.
- Maxakali, Isael. 2011. *Mímãñãm: mōgmōka xi xúnin*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 17'40", DVD.
- Maxakali, Isael. 2011. *Yãmîy*. Comunidade Maxakali de Aldeia Verde/Pajé Filmes, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 15', DVD.
- Maxakali, Isael, Suely Maxakali e Renata Otto. 2012. *Quando os Yãmîy vêm dançar conosco*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 50', DVD.
- Maxakali, Isael. 2015. *Kakxop pit hãmkoxuk xop te y m gãhã: iniciação dos filhos espíritos da terra*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 48', DVD.
- Maxakali, Isael e Charles Bicalho. 2016. *Konãgxeka: o dilúvio Maxakali*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 13', DVD.

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ

Professor do Departamento de Antropologia e Arqueologia da FAFICH-U-FMG. Pesquisador do CNPq. Editor da revista *Devires - Cinema e Humanidades*. Co-organizador (junto com Rosângela Tugny) do livro *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil* (2008). Faz pesquisa junto às sociedades indígenas da Amazônia (região das Guianas) desde 1994.

recebido
25.10.2017
aprovado
09.01.2018

RENATA OTTO DINIZ

Mestre em Antropologia Social pela UFRJ no Museu Nacional (2006) e doutoranda em Antropologia Social na Universidade de Brasília. Faz pesquisa junto aos índios Awá-Guajá do Maranhão.



Università degli Studi di
Siena, Siena, Itália.

RICCARDO PUTTI

O IMAGINÁRIO VISUAL DO PÓS-HUMANO: UMA LEITURA ANTROPOLÓGICA ENTRE CINEMA E ARTE CONTEMPORÂNEA

RESUMO

O imaginário visual do pós-humano: uma leitura antropológica entre cinema e arte contemporânea. A primeira etapa dessa relação é a definição de pós-humano; isto se concentra particularmente em alguns trabalhos de arte e cinema, tentando reconhecer quais as implicações destes na trama da imaginação coletiva, com referência à dimensão visual de um futuro próximo. O estudo prossegue com uma análise do filme *Gattaca* (1997), dirigido pelo neozelandês Andrew M. Niccol, e os trabalhos de arte *Cypher* (2009), que contém uma referência explícita ao filme de Niccol, e *GFP Bunny/Alba* (2000), ambos criados pelo artista Eduardo Kac. Os trabalhos desses dois autores e sua relação entre si tornam-se o principal eixo de referência para a análise da construção de um imaginário das transformações na relação parental e, de maneira mais ampla, nas relações sociais ligadas à revolução genética artificial.

palavras-chave
antropologia visual; pós-
humano; filme de ficção
científica; antropologia da arte.

Neste estudo, pretendo analisar a criação do imaginário do “futuro próximo”, usando trabalhos de arte e cinema. Analisarei, especialmente o filme *Gattaca*, de Andrew Niccol (1997), e os trabalhos de arte *Genesis* e *Cypher*, de Eduardo Kac (1999; 2009).

Antes de dar início à verdadeira análise do material visual e de sua importância na construção do imaginário do futuro próximo, explicarei brevemente a perspectiva pela qual ele será analisado. Os dois pontos de fuga dessa perspectiva são, por um lado, o paradigma pós-humano e, por outro, o “imaginário cultural” empregado na produção cinematográfica e na arte contemporânea. Explicarei rapidamente os dois termos: “imaginário” e “pós-humano”, e algumas das outras definições às quais farei referência.

Embora o termo e o conceito de imaginário estejam profundamente enraizados na teoria psicanalítica, aqui me referirei ao uso do termo em estudos culturais e, em particular, no trabalho de Graham Dawson e o “imaginário cultural” em seu texto: *Soldier heroes: British adventure, empire, and the imagining of masculinities*.

“Estas vastas redes interligadas de temas discursivos, imagens, motivos e formas narrativas, publicamente disponíveis em uma cultura a qualquer momento, e que articulam suas dimensões psíquicas e sociais” (Dawson 1994, 48). Esta definição é repetida diversas vezes por autores subsequentes, e particularmente por Susanne Hamscha em *The fiction of America* (Hamscha 2013).

Logicamente, seria impossível não mencionar *Representation: cultural representation and signifying practices*, de Stuart Hall trabalho que muito deve às teorias de Jean Baudrillard, Judith Butler e Jacques Derrida.

PÓS-HUMANO

Embora a expressão “pós-humano” tenha sido usada pela primeira vez no cenário de arte contemporânea, e em literatura há cerca de duas décadas, sua definição semântica ainda é tão vasta que o termo é facilmente confundido.

Embora seja impossível, no tempo que dispomos hoje, abarcar todas as complexas camadas que se fundem ao redor dessa expressão, tentarei, não obstante, fazer um breve relato do termo (com a ajuda de uma relevante bibliografia), a fim de enquadrar a análise do filme de Niccol e dos trabalhos de arte de Kac – ainda que eles não sejam pós-humanos no sentido estrito, mas, sim, exemplos de bioarte.

O termo “pós-humano” também é usado para definir um movimento artístico. O australiano Stelarc e a francesa Orlan tendem a atrair a atenção

(inclusive dos antropólogos), e estão bem integrados ao grupo de artistas pós-humanos. Provavelmente, como resultados das dimensões “corpórais” de seus trabalhos e das tecnologias de exoesqueletos que empregam, esses artistas são decretados membros automáticos do ficcional Cyborg.

A criação da expressão “pós-humanos” pode ser remetida ao *marchand* americano Jeffrey Deitch, que o usou como título de uma série de exposições das quais foi curador em 1992. Em seu ensaio para o catálogo da exposição *Pós-Humano*, Deitch (1992) faz referência a um artigo publicado na primeira página do *The New York Times*, em 6 de fevereiro de 1992, para demonstrar como a cirurgia cosmética e os tratamentos farmacológicos para controle do humor tornaram-se notícias de primeira página, graças a um crescente interesse de um público cada vez maior, na atual capacidade técnica da humanidade de se remodelar. Deitch cria, com alguns traços de caneta, um retrato de uma nova dimensão do eu e da possível reconstrução desse eu a um mundo de distância da hipótese freudiana, e algo não contemplado na teoria da evolução de Darwin.

Curiosamente, nas primeiras linhas do seu ensaio, ao definir “pós-humano”, Deitch se refere a um verdadeiro salto evolutivo: “Esta nova fase tecno-evolutiva nos levará para além da eugenia” (., Deitch 1992). Em outras palavras, ele considera uma espécie de salto evolutivo do homo sapiens, resultante da hibridização de corpo e máquina (aqui, pretendendo máquina como produto da tecnologia, assim, neste sentido, até uma droga pode ser considerada máquina).

Eis como Deitch descreve o “pós-humano” em uma entrevista a Giancarlo Politi, publicada pela *Flash Art*:

Tenho a impressão de que estamos começando a passar por uma extraordinária revolução na maneira como os seres humanos se compreendem. A convergência de rápidos avanços em biotecnologia e ciência da computação, com o questionamento da sociedade quanto aos papéis sociais e sexuais tradicionais, podem estar levando a nada menos do que à redefinição da vida humana.

Isso soa um pouco demais como uma má ficção científica, mas, na verdade, é provável que poderosas tecnologias da engenharia genética, que permitirão que as pessoas escolham seus filhos, ou sua própria recomposição genética, estejam disponíveis em nosso próprio tempo de vida. A ciência da computação está, talvez, a uma década ou mais de produzir computadores que terão mais capacidade intelectual, e, talvez, até mais inteligência criativa do que qualquer ser humano.

No ensaio, escrevi sobre o fim da evolução natural e o início da evolução artificial. Esses desdobramentos terão um impacto enorme na economia, na política, e, praticamente, em todos os aspectos da vida. Conforme nos encaminhamos para o século 21, é provável que vivenciemos uma onda de novas tecnologias, e acompanhemos mudanças sociais que, possivelmente, serão ainda mais importantes do que as mudanças que fizeram parte do desenvolvimento da revolução industrial e do modernismo. O objetivo de “Pós-Humano” é começar a observar como essas novas tecnologias e novas atitudes sociais intersectarão com a arte.

Fico fascinado ao pensar em como tantas decisões criativas, e até mesmo artísticas, terão que ser feitas na aplicação das novas biotecnologias e tecnologias da computação. Não estou particularmente envolvido nas últimas conquistas em genética e ciência da computação, obtendo a maior parte da minha informação com jornalistas, e não com fontes originais. Assim sendo, fiquei bastante surpreso quando o artista Paul McCarthy e sua esposa deram-me um artigo do grande geneticista Leroy Hood, intitulado “Notas sobre Futuros Humanos”, no qual, usa de fato o termo “pós-humanos”. Vindo do campo da crítica de arte, eu, na verdade, estava muito mais próximo da atual teoria sobre genética avançada, do que jamais imaginei (Politi, Kantova, 1992).

Ao tentar entender a genealogia semântica do termo, acho a referência ao artigo de Leroy Hood (1992) particularmente interessante, considerando que o autor é agora um dos principais expoentes da revolução genética (e digital) e da tecnologia que lhe está associada.

Foi no início da década de 1980, que o biólogo americano Leroy Hood aperfeiçoou um sequenciador automático de DNA, um equipamento projetado para mapear com rapidez e automaticamente as sequências das bases de nitrogênio de uma cadeia de DNA.

O sequenciador automático de Hood reduziu dramaticamente o tempo necessário para analisar a sequência nucleotídica de uma cadeia de DNA, possibilitando cumprir em uma única noite o equivalente a uma semana ou mais de trabalho manual sequenciador. Os vários modelos do equipamento, subsequentemente fabricados e comercializados, conseguiram ler doze mil pares básicos por dia, e eram mais precisos do que qualquer tipo de sequenciador manual. Para o objetivo deste estudo, e sem adentrar em demasiados detalhes de como um sequenciador automático de DNA funciona, podemos dizer que uma parte fundamental

deste instrumento é constituída por um sistema computadorizado complexo, que analisa o resultado, processando-o com incrível rapidez.

Por meio de uma reconstrução filológica do termo “pós-humano”, reconstruímos seus elementos essenciais e, mais precisamente, identificamos a ligação entre as duas revoluções ocorridas na segunda metade do século XX (a revolução cibernética e a revolução genética), e como essa ligação cria um cenário onde é possível falar em um salto evolucionário. Dito isso, vale a pena observar um pouco mais de perto esse conceito básico e o trabalho dos autores que o usam para discutir a dimensão social das implicações das teorias pós-humanas.

Entre os autores, cujos trabalhos têm a maior aderência a este texto, encontramos Katherine Hayles, autora de *How we became Posthuman* (1999). A autora divide a formação do pensamento pós-humano em três fases. A primeira diz respeito ao período entre 1945 e 1960, e tem início com a série Macy Conferences, que levou ao nascimento da cibernética. Norbert Wiener, Claude Shannon, John von Neumann, e Gregory Bateson tiveram um papel fundamental nesse período. Gostaria de enfatizar como – e esta é minha contribuição pessoal –, enquanto segmento do pensamento antropológico, ele está incluído nas origens da cibernética, apesar das críticas em relação aos resultados gerais.

Wiener e Shannon teorizaram que a informação não tinha sentido. Isso exige que a informação seja descontextualizada (o contrário absoluto da personificação). Nem todos concordaram com esse ponto de vista. Donald MacKay, por exemplo, sustentou que a informação deveria ser tratada como algo específico e localizado. Isso significa que a universalização e a quantificação tornam-se quase impossíveis. E, no entanto, prevaleceu a posição de Wiener e Shannon, que acreditavam que a informação é puramente abstrata.

Na segunda fase, entre 1960 e 1985, os principais intérpretes foram Varela e Maturana. A informação é, mais uma vez, algo ligado a um corpo, ao observador. Aqui, gostaria de relembrar brevemente como, desde o início da década de 1920 e do Princípio da Incerteza de Heisenberg, o observador havia sido forçosamente inserido no mundo científico.

Finalmente, a terceira fase, que é a presente (Hayles estava escrevendo em 1999), é caracterizada por vários desdobramentos no campo das formas de vida artificiais. Hayles também introduz uma crítica à visão pós-moderna, que desmonta o corpo. Ela não se surpreende que teóricos que escrevem sobre o corpo prefiram escrever (como Foucault) sobre a universalidade do corpo. Hayles propõe uma interessante distinção entre “corpo” e “personificação”, na qual o primeiro é uma forma abstrata idealizada, um conceito coloquial universal.

A restrição ao texto de Hayle talvez seja a ausência de uma análise da revolução científica, resultante da genética e das tecnologias de manipulação genética que, atualmente – mas também na década de 1990 – superaram a barreira que separa a informação produzida e o mundo biológico.

Atualmente, tendo sido despersonalizada, depois de mais uma vez encontrar seu elo com o observador, a informação tornou-se um sistema de hibridização entre o mundo metabólico e o mundo dos elétrons. A informação artificial é inserida na biológica, e a determina, de maneira a se tornar uma parte componente, agindo no nível do sujeito em suas relações sociais – como recontado no filme *Gattaca*, ou demonstrado nos trabalhos de arte de Kac.

Assim, por mais de uma década, representações de uma sociedade hipotética infiltraram-se no imaginário popular, uma sociedade hipotética na qual a divisão entre o que é considerado cultural e o que é considerado natural desapareceu.

Agora, vamos examinar esses trabalhos com um pouco mais de atenção.

Em 1997, dez anos após a criação do sequenciador automático e oito anos antes do Projeto Genoma chegar a suas conclusões, o diretor neozelandês, Andrew Niccol (1997), produziu seu primeiro filme: *Gattaca – the door of the universe* (em português, o título do filme foi adaptado para *Gattaca – a experiência genética*).

Diferentemente de muitos outros filmes de ficção científica, *Gattaca* não era a adaptação cinematográfica de um livro. Em vez disso, a ideia e o roteiro foram do próprio diretor. Embora amplamente classificada como *cyberpunk*, observadores mais atentos definiram a obra como pertencente ao subgênero *biopunk*.

O filme de Niccol chamava-se originalmente *The eighth day* (*O oitavo dia*) – o dia seguinte à criação divina –, mas, quando Jaco Van Dormael apresentou um trabalho com exatamente o mesmo nome no Festival de Cannes de cinema, de 1996, Niccol mudou-o para *Gattaca*. A escolha do novo título não foi de modo algum casual. Ele contém uma referência oculta ao DNA e, como veremos mais tarde, é novamente usado, anos depois, por um bioartista. As quatro letras que formam o nome “Gattaca” são, na verdade, as usadas para definir as quatro bases nitrogenadas nas sequências de DNA: A – adenina, C – citosina, G – guanina, T – timina.

Gattaca se passa em um futuro não tão distante, quando o uso da engenharia genética em seres humanos é algo comum, e o DNA exerce um papel-chave na determinação da classe social. Antes que o embrião seja

implantado no útero, seus componentes genéticos são planejados por meio da seleção das melhores composições genéticas dos pais. Aqueles que nascem naturalmente, chamados em *Gattaca* de “não-válidos”, são destinados ao desempenho dos trabalhos mais servis e relegados a papéis subordinados. Os membros da população geneticamente modificados, ou “válidos”, ocupam as posições dominantes, enquanto os nascidos segundo a “natureza” são marginalizados e lhes é negada a possibilidade de acesso às profissões mais prestigiadas.

O protagonista, Vincent Freeman (Ethan Hawke), é um nascido naturalmente. Na verdade, sua concepção não foi produto da engenharia genética. Pouco após o seu nascimento uma análise inicial do seu DNA estabelece não apenas que ele é míope, mas que tem grande probabilidade de desenvolver uma doença cardíaca – condição que reduz consideravelmente as chances de viver muito além dos trinta anos. Por consequência, os pais de Vincent decidem conceber um segundo filho, o irmão mais novo de Vincent, Anthony, com a ajuda de uma programação genética. E assim tem início a disputa entre Vincent e Anthony – o nascido naturalmente e o programado, o não-válido e o válido – continuando ao longo da narrativa do filme. A competição de natação entre os dois irmãos resume muito dos temas contidos em *Gattaca*: o nascimento de um novo tipo de família genética/transgênica, suas contradições e seu estado híbrido e competitivo. A existência desses dois mundos muito próximos e, no entanto, muito diferentes dentro da mesma família é a precursora de interações genéticas ainda mais complexas com o mundo externo.

O desejo de Vincent de se tornar astronauta é incompatível com seu status não-válido, bem como com qualquer esperança de alcançar uma alta posição em uma sociedade baseada em segregação genética.

No mundo de *Gattaca* é impossível escapar a uma condição subordinada, baseada na composição genética; como não-válido, Vincent destina-se à execução dos trabalhos mais servis.

Determinado a seguir seu sonho de infância de se tornar um astronauta, Vincent muda-se para Gattaca, a cidade dos astronautas e das missões espaciais, onde é empregado como faxineiro. Para superar as barreiras sociais criadas pela segregação genética, terá que usar uma estratégia, um disfarce. Assim, Vincent torna-se um “pirata genético” e assume a identidade de outra pessoa: Jerome Morrow.

O geneticamente programado Morrow é um atleta e campeão de natação que, após um acidente (que depois descobrimos não ter sido um acidente), é confinado a uma cadeira de rodas. Sua composição genética fora programada para lhe permitir se tornar um campeão de natação, mas suas

chances foram destruídas pelas circunstâncias. Durante o filme, descobrimos que o que pareceu ter sido um acidente, na verdade, foi uma tentativa malograda de suicídio, resultado da frustração do atleta por nunca ganhar uma competição, tendo sempre que aceitar um segundo lugar.

Como em todo bom filme *pop*, a trama desenvolve-se em uma intrincada teia de *noir* e romance, completada com uma fotografia estilo *vintage*. O elemento *noir* é representado pelo assassinato de um dos supervisores de voo, pouco antes da primeira missão espacial de Vincent. O elemento de romance é introduzido sob a forma de uma história de amor entre o pirata não-válido/genético Vincent e a válida Irene Cassini.

Usando a análise e a informação de DNA de uma base de dados contendo as sequências genéticas de toda a população, um cílio encontrado na cena do crime é identificado como pertencente a Vincent.

Como não-válido, Vincent não deveria ter estado naquela parte de Gattaca, e assim a polícia começa a busca pelo pirata genético cuja aparência física ainda é desconhecida. Para se “tornar” Jerome, Vincent submeteu-se a uma cirurgia para encurtar seus ossos da perna e, assim, alterar sua estatura. Mais do que essa “camuflagem”, é evidente que um paradoxo semelhante ao descrito na história de detetive de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*, está em jogo.

De fato, ninguém suspeita de Vincent/Jerome, que continua a perambular pelas ruas de Gattaca, protegido por sua identidade de válido. Segue-se uma série de reviravoltas dramáticas na história, inclusive a história de amor entre Vincent e sua colega válida Irene Cassini, e a descoberta de que o investigador é ninguém mais do que Anthony, o irmão programado de Vincent, que acreditava que ele estivesse morto. Nesse turbilhão de acontecimentos, a identidade de Vincent como não-válido é descoberta tanto por Irene Cassini (que mesmo assim continua a amá-lo) quanto pelo investigador/irmão Antony, que, mais uma vez, é vencido em uma “nova versão” da competição de natação.

Justamente quando parece que Vincent está acabado, a polícia descobre que o supervisor de voo foi morto pelo válido responsável pelo programa espacial (preocupado que o orçamento para os lançamentos espaciais fosse cortado, e seu programa, eliminado), e o caso é encerrado.

Assim, Vincent/Jerome consegue viajar para Titano – com a ajuda e o encorajamento de um médico de Gattaca, que confirma sua identidade como válido (o filho do médico é fã de Vincent). Enquanto Vincent dirige-se para Saturno, o verdadeiro Jerome comete suicídio, deixando sangue e urina suficientes, com os quais Vincent conseguirá provar sua identidade como válido pelo resto da vida.

O CORPO

A história pode lidar com os problemáticos assuntos sociais e éticos que giram em torno da relação entre genética e sociedade, mas o objeto implícito do filme é o corpo.

Gattaca é a representação de uma possível distopia social futura, baseada em discriminação genética. Inserido nesse eixo principal, encontramos os temas de rivalidade fraternal, amor entre diferentes classes sociais (o não-válido Vincent e Irene Cassini) e as forças opostas do acaso e da programação.

É o acaso que estabelece as “imperfeições” genéticas resultantes de uma concepção natural, e é o acaso que desorganiza a programação genética do corpo do atleta.

Aparentemente, então, o filme pode ser lido ao longo dessas linhas de narrativa textual, até a explicação de uma visão individualista do protagonista que, por sua própria vontade, afirma sua subjetividade natural. No entanto, vários cúmplices válidos de Vincent deixam a dimensão social escancarada, como uma estrutura comum para superação das barreiras entre as classes genéticas.

A sociedade descrita em *Gattaca* lembra a visão distópica de Aldous Huxley em *Admirável mundo novo*, de 1932. No entanto, no livro de Huxley, a programação genética é compulsória, imposta por um Superestado autoritário e controlador. Por outro lado, em *Gattaca*, o que vemos pode ser definido como eugenia liberal, não é o Estado que decide as diretrizes, e sim os pais que, autonomamente, escolhem as preferências para seu filho.

Além do fio condutor do filme, que descreve a dimensão social, as imagens descrevem outro assunto, complementar e ainda mais evidente do que o entremeado na narrativa; as imagens, de fato, demonstram a centralidade do corpo como lugar de transformação e contraste, como campo concreto da genética – de programação e, ao mesmo tempo, de acaso. O corpo é como o cruzamento de relações sociais e políticas, onde ocorrem tanto a personificação quanto a contradição, o ponto onde a biopolítica não mais foucaultiana torna-se um lugar concreto de manifestação e realização.

SINÉDOQUE

A primeira sequência do filme mostra, de maneira ampliada, os detalhes de partes residuais do corpo. Mesmo antes do início da narrativa, como pano de fundo para os créditos de abertura, o diretor insere uma sequência que capta vigorosamente a atenção para o corpo e seus

componentes residuais. Jackie Stacey (2005) fornece uma interpretação interessante dessa sequência inicial em seu artigo:

Na sequência de abertura de *Gattaca*, uma cena enigmática, de beleza formal minimalista, gradualmente se torna uma exposição do descarte de detritos corporais abjetos, visando um disfarce elaborado. Nas primeiras cenas do filme, o aumento visual excessivo de unhas cortadas, mechas de cabelo e desmaiação da pele, provoca um engano visual na plateia: as unhas parecem pedaços grandes de vidro fosco em formato de quarto crescente; o cabelo, canos de borracha; a queda de pele, uma linda nevada. Inicialmente inidentificáveis, esses gigantescos fragmentos corporais caem em câmara lenta, atingindo o chão com uma vibração surda, até se assentarem em uma superfície azul luminosa, que preenche a tela (Stacey 2005, 1851).

Aqui podemos dizer que o diretor usa a figura de retórica da sinédoque (uma parte do todo). Unhas, pele e cabelo tornam-se representativos do corpo inteiro. Mais precisamente, personificam a identidade total do indivíduo, sem precisar exibir a totalidade.

Usando essa estratégia retórica, que identifica o corpo usando um de seus segmentos, *Gattaca* ilustra, ou melhor: descreve, a maneira como as tecnologias genéticas mudaram o conceito de identidade.

A identidade já não é fornecida por uma imagem ou uma fotografia (uma fotografia de passaporte, por exemplo), mas sim pelo que está escondido (como já acontece nos aeroportos onde a imagem da íris é usada para verificação da identidade). Ainda que essa não seja uma novidade absoluta (as impressões digitais foram inventadas no século XIX), em *Gattaca* isso ocorre em um nível ainda mais infinitesimal. Vamos até as profundezas da célula, até aquela dimensão biológica irreduzível do corpo que, não obstante, parece quase nos escapar.

O panóptico, vigilância ótica absoluta, abre caminho para uma espécie de vigilância molecular, realizada por computadores e pela genética, que redefine a observação do corpo, levando-o para o mundo do infinitesimal e subtraindo a validade da certificação.

A vigilância é efetuada com o uso de novos parâmetros de identificação, que já não são confiados à visão, e sim à investigação biológica realizada com instrumentos tecnológicos.

Análises instantâneas de sangue e urina para o sequenciamento de DNA, um cílio como carteira de identidade, fragmentos que fogem ao controle,

emanações quase incorpóreas do corpo, que distribuem fragmentos que parecem, contudo, conter a total identidade do sujeito.

Aqui, podemos encontrar uma espécie de crítica implícita às teorias foucaultianas de biopoder, como a do texto contemporâneo de Donna Haraway (1997).

Segundo a autora, o mundo tecnológico ao qual Foucault se refere já não existe. A modernidade evoluiu para o pós-humano e as tecnologias de dominação são realizadas com o uso de computador e sistemas genéticos, e não óticos (Ibid.).

Uma imagem. O corpo, crescentemente um terreno para relacionamentos com a máquina, encontra sua identidade através da relação com a própria máquina. Esse aspecto conjecturado por *Gattaca* é um organismo microscópico muito além do óticamente visível. Na verdade, se o comprimento do DNA humano é pouco maior do que um milímetro, sua largura vai de 2,2 a 2,4nm.

Por meio dessa referência à invisibilidade do corpo e seu nível “biológico”, *Gattaca* revela o aspecto dual da tecnologia como uma ferramenta de manipulação genética e um sistema de identificação. O que o filme demonstra sob a aparência de “vida nua” – para usar a expressão cunhada por Giorgio Agamben (2005) – é, na verdade, uma vida revestida de aparatos técnicos. O corpo, como expressão de uma camada biológica, torna-se palco de um mundo tecnocultural que atua nas profundezas do biológico e o transforma de modo a lhe conferir uma forma bioartificial ou biocyborg.

VISÍVEL/INVISÍVEL

Nesse diálogo entre o visível e o invisível, *Gattaca* é, em parte, coerente com a tradição icônica ocidental. O corpo é, de fato, representado durante séculos como o veículo com o qual se revela o invisível. Basta pensar na pintura gótica e na arte sacra, em que, através da imagem do corpo, a divindade invisível torna-se visível. O estatuto da imagem que caracteriza a cultura ocidental não foi criado por um filósofo, ou um movimento artístico, e sim fixado no ano de 787 pelos padres reunidos no Segundo Concílio de Niceia, o sétimo concílio ecumênico da Igreja Católica.

O concílio estabeleceu a vitória dos iconófilos sobre os iconoclastas. Esse antigo debate sobre a imagem e as conclusões resultantes e aceitas (em meio a contrastes dramáticos, por toda cristandade) moldaram a cultura ocidental (Russo 1997). Na sequência inicial de *Gattaca*, mas também no restante do filme, as partes visíveis do corpo são uma referência visível ao DNA invisível.

HIBRIDIZAÇÃO ALÉM DO CORPO

Assim, em *Gattaca*, por um lado, o corpo é definido em sua relação com a tecnologia, por outro, pela necessidade de estabelecer relações com outros corpos – como as entre válidos e não-válidos, entre corpos geneticamente modificados e corpos não programados. Enquanto essa relação é dominada pelo poder, essa dominação tem sua porosidade. Válidos aliados, Victor/Jerome, representam essa porosidade, expressa de diversas maneiras: o ato de se apaixonar, competição/aliança, respeito.

O principal modo pelo qual a porosidade é descrita no filme é o de se apaixonar, que, apesar do ambiente asséptico e tecnológico, consegue descobrir uma forma de fugir à hierarquia social totalitária.

Apaixonar-se, e a habilidade do amor em subverter a ordem estabelecida, tornam-se a estrutura de referência para uma das partes que constituem o enredo de *Gattaca*. A história de amor entre Vicent e Irene expõe a fragilidade dos limites codificados, com uma explosão do que poderíamos descrever como a capacidade subversiva do erotismo (Bataille 1962).

Em *Gattaca*, a escolha do(a) companheiro(a) parece depender mais da avaliação dos fatores genéticos do que da “correspondência de sentimentos amorosos”, descrita por Foscolo em sua obra *Dei sepolcri* (1807) como sentimentos amorosos que vão além do racional e constituem, por fim, a incontornável prerrogativa humana.

Para ser mais claro, gostaria de me referir rapidamente a outros filmes de ficção científica inspirados pela robótica, como *Eu, Robô*, de Alex Proyas (2004), e *O homem bicentenário*, de Chris Columbus (1999), com Robin Williams, em que o *cyborg* é ameaçado pela habilidade humana de sentir emoções.

O elemento de competição/aliança é representado pelo relacionamento entre os dois irmãos e, mais especificamente, pela competição de natação (a natação é um tema recorrente e, na verdade, Vincent adota a identidade de um campeão de natação).

Vincent lembra seu irmão de que tinha capacidade para vencê-lo no momento em que já não pensava na necessidade de guardar energia para a viagem de volta (a competição consistia em cada um chegar ao ponto mais distante no mar, e foi perdida por ele, que retornou primeiro). Assim, Vincent vence porque desafia a morte, adotando um ponto de vista menos racional e, portanto, absolutamente humano. Aqui, também, ter sentimentos por outros é o que diferencia o humano criado naturalmente do humano produzido artificialmente, de acordo com uma engenharia que representa o sucesso aparente da racionalidade pura.

E, no entanto, o estabelecimento de um diálogo entre corpos humanos e corpos geneticamente transformados identifica a hibridização como veículo para a superação do dualismo e a afirmação do pós-humano.

Em outras palavras, essa aliança (e hibridização) representa a superação da oposição natureza-cultura expressa na superação da oposição não-válido/natureza *versus* válido/cultura artificial.

Interpretada dessa maneira, a transformação em máquina ilustra e atualiza as relações de poder de um sujeito que já não está preso ao contexto dialético.

A fusão do humano e do tecnológico adquire uma nova combinação transversa, como afirma Braidotti (2013, 100): “Scene da Gattaca sul test del DNA, e scena d’amore Vincent Irena casa mare la gara di nuoto”.

O CENÁRIO

Agora, gostaria de considerar alguns pontos em relação ao contexto em que ocorrem esses acontecimentos. O diretor estabelece seu futuro ficcional próximo em um passado recente, criando assim uma espécie de curto-circuito na futuridade da narração. Na realidade, este curto-circuito serve para ilustrar como o que está sendo discutido já aconteceu, ou melhor, como o potencial tecnológico já se efetivou, pelo menos dentro dos laboratórios científicos.

Isso poderia situar *Gattaca* no gênero *steampunk*, mas seria uma banalização. Ainda que tenha muitas coisas em comum com o gênero, *Gattaca* ultrapassa-o com seu ambiente muito peculiar.

Vários elementos-chave vão além da fotografia, para os quais o diretor usou um variado repertório de tons vermelhos e amarelos, tais como o cenário do centro espacial e a escolha dos carros usados no filme.

O centro espacial de *Gattaca* situa-se no Marin County Civic Center, do arquiteto Frank Lloyd Wright, construído no início da década de 1960. A referência a Wright, conhecido por sua visão romântica do pioneirismo americano e sua visão de uma arquitetura em harmonia com o mundo natural, não é de modo algum causal.

O jogo entre o futuro próximo e o passado recente continua com a escolha dos carros usados no filme, todos versões elétricas de veículos produzidos na década de 1960. Assim, o diretor cria uma imagem do futuro enraizada na década de 1960, época em que as sementes da tecnologia pós-humana foram plantadas, e do nascimento da cibernética e da genética.

Por fim, uma última observação diz respeito ao uso do esperanto nos avisos oficiais exibidos no centro espacial de *Gattaca*.

O uso do esperanto – um idioma que nunca nasceu, suspenso entre o passado e o futuro – funciona como contraponto ao uso das letras do DNA para criar o título, ou melhor, para transformar o simbolismo do DNA em uma espécie de linguagem embrionária.

Aqui, me refiro à linguagem no sentido estrito da palavra, não como expressão metafórica, mas sim como a relação entre um significante e um significado definidos arbitrariamente.

Poderia ser dito que a genética penetra na esfera da linguagem, ou, mais precisamente, que ela interrompe a oposição entre natureza e cultura, e que os limites mais profundos desta oposição se desintegram.

As irreduzíveis célula biológica e linguagem cultural se confundem na inscrição que, de algum modo, está presente no título, que usa as abreviações da base de nitrogênio do DNA para criar uma palavra.

Existe um artista brasileiro, atualmente residente em Chicago, que coloca essa relação entre linguagem e DNA no cerne de uma série de trabalhos que ele define como arte transgênica.

Em *Cypher*, um de seus últimos trabalhos, Kac (2009) faz uma referência explícita ao filme *Gattaca*. No trabalho, o artista codifica por meio do gene do artista a seguinte mensagem: “A tagged cat will attack Gattaca” (um gato monitorado atacará Gattaca).

A expressão “gene do artista” foi criada pelo próprio Kac e se refere, de maneira bem literal, a um gene criado em laboratório, no qual a sequência de aminoácidos foi definida pelo artista de acordo com sua própria lógica linguística.

Em *Cypher*, Eduardo Kac preparou um verdadeiro livro transgênico: uma caixa que se abre como um livro e contém um kit para a ativação de uma colônia bacteriana transgênica, da qual o gene do artista é sintetizado para codificar um poema curto. A codificação é, invariavelmente, realizada com o uso das iniciais das quatro bases do nitrogênio: adenina (A), citosina (C), guanina (G), timina (T) (diretamente, e sem recorrer ao Código Morse, como em seu trabalho anterior, *Gênese*, sobre o qual discutirei daqui a pouco). As quatro letras são usadas para compor uma frase.

No entanto, uma vez que não são suficientes para as outras seis letras necessárias, ele adotou o seguinte esquema: a repetição por duas ou três vezes de uma das quatro letras-base, corresponde a uma nova letra. O esquema do código é o seguinte:

E = TTT

D = AA

K = CC

W = GG

I = AAA

L = TT

Portanto, o poema é: *A tagged cat will attack Gattaca.*

Desse processo resulta que o poema e o código se complementam de tal maneira que o código é totalmente essencial ao poema. Ambos estão incluídos no livreto presente no kit, possibilitando, assim, que o espectador descubra essa relação, enquanto acompanha o protocolo que dá vida ao poema. O título manifesta uma relação anagramática entre signo e significado que também faz parte do trabalho (do site do artista).

Cypher é um trabalho de arte que se apresenta como um convite, um chamado para participar de uma série de procedimentos que mesclam arte e poesia, vida biológica e tecnologia, leitura/visão e participação quinestésica. Essa relação do objeto escultórico com o livro é ampliada pelo fato de o título do trabalho estar gravado no dorso da luva e na “capa” (a frente do kit). O trabalho pode ficar em uma estante e ser claramente identificado. Ao ser aberto, o observador descobre um kit transgênico completo. A “leitura” do poema é feita pela transformação do *E. coli* com o DNA sintético fornecido. O ato de leitura é processual. Ao seguir o procedimento especificado, o participante cria um novo tipo de vida, que é, ao mesmo tempo, literal e poético.

Não me estenderei sobre a realização e o significado desse trabalho, e as várias referências internas, como ao filme *Gattaca*, porque gostaria de apresentar outro trabalho de E. Kac, datado de 1999. *Gênesis* foi o primeiro trabalho de arte transgênico de Kac, apresentado pela primeira vez de 4 a 19 de setembro no Ars Electronica, realizado no OK Center for Contemporary Art, em Linz, Áustria.

O trabalho consiste em várias sequências. Na primeira, Kac cria (em um laboratório de biologia genética) o que chama de “gene do artista”, que na fase seguinte será inserido numa bactéria *E. coli*. O “gene do artista” é uma fita de DNA sequenciada propositalmente. No caso do *Gênesis*, a fita foi sequenciada de maneira a codificar, por meio do uso de um sistema de símbolos, uma passagem do Gênesis da Bíblia.

A passagem inscrita por Kac no gene do artista diz: “Let man have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living thing that moves upon the earth” (Que o homem tenha domínio sobre o peixe do mar e sobre a ave do ar, e sobre cada ser vivo que se mova sobre a terra).

Depois de criado, o gene é introduzido em plasmídeos e então inserido nas células da *E. coli*. Os plasmídeos são fitas circulares de DNA presentes no citoplasma da célula e distinguíveis do DNA cromossômico, podendo se reproduzir independentemente. Além disso, os plasmídeos têm a habilidade de migrar entre as células.

O Gênesis é um trabalho de arte transgênico que explora a relação intrincada entre biologia, sistemas de crença, tecnologia da informação, interação dialógica, ética e internet. O elemento-chave da obra é um “gene do artista” criado pela tradução de uma frase do livro bíblico do Gênesis, em código Morse, e pela conversão do código Morse em pares de base de DNA, segundo um princípio de conversão desenvolvido especialmente para este trabalho. O código Morse foi escolhido porque, como primeiro exemplo do uso do radiotelegrafo, representa o nascimento da era da informação, a gênese da comunicação global (Perra 2000, 6-81).

Assim, Kac transpôs basicamente a passagem do Gênesis para Código Morse, de tal maneira que apenas quatro símbolos são usados para codificar sua mensagem. O Código Morse, na verdade, usa cinco símbolos: ponto (•), traço (-), um espaço curto (entre cada letra), um espaço médio (entre palavras) e um espaço longo (entre frases). Nesse caso, considerando que ele estava lidando com uma única frase, Kac usou apenas quatro símbolos.

Obtido o texto em Código Morse, ele associou cada uma das quatro bases nitrogenadas necessárias para codificar uma fita de DNA: adenina (A), guanina (G), timina (T) e citosina (C) a um símbolo Morse: o ponto para C, o traço para T, o espaço entre palavras para A, e o espaço entre letras para G. Usando as letras que simbolizam as várias sequências químicas, relacionou o código Morse a uma estrutura de DNA. Conseguida a sequência ordenada de bases de nitrogênio, isso foi produzido bioquimicamente para gerar uma molécula de DNA. Essa molécula foi, então, inserida nos plasmídeos que, por sua vez, foram inseridos nas células da *E. coli*.

figura 1

Eduardo Kac, *Encryption stones*, granito gravado a laser (díptico), 50 x 75 cm cada, 2001. A configuração triádica das *Encryption stones* revela criticamente as operações intersemióticas existentes no cerne de nossa compreensão atual dos processos da vida. Coleção Richard Langdale (Columbus, Ohio)



O próximo passo foi marcar as células com uma técnica baseada no gene GFR, em suas duas variantes: ECFP e EYPC. Essencialmente, as células nas quais os plasmídeos eram inseridos com o gene do autor eram marcadas de azul quando expostas à radiação ultravioleta, enquanto as células sem o gene do autor eram marcadas de amarelo quando expostas ao U. V. Isso possibilitou rastrear as mutações e migrações entre as células que trocam os plasmídeos.

Foram gerados três tipos de situações:

1. A bactéria azul (ECFP) troca seus plasmídeos com as amarelas (EYFP). Essa troca produz uma nova bactéria verde (EGFP).
2. Não há troca, portanto, a bactéria conserva sua cor original.
3. A bactéria perde todos os seus plasmídeos e adquire uma cor ocre-claro.

Depois que a cultura de células ficou pronta, Kac desenvolveu um sistema de exposição e interação com o conjunto de bactérias em desenvolvimento. A placa de Petri, na qual a cultura foi colocada, foi observada por uma câmera, cuja imagem era projetada tanto no *showroom* quanto via web. Além disso, usando uma conexão eletrônica, qualquer visitante virtual podia interagir diretamente com a bactéria. Acendendo uma luz ultravioleta, era possível ver tanto as diferentes cores e estratégias de mutação dentro da colônia quanto acelerar a troca de plasmídeos.

A exposição terminava com a extração da fita de DNA que codificava a passagem bíblica e a verificação de eventuais mutações na sequência de bases de nitrogênio. As mutações eram sempre decodificadas de acordo com o Código Morse.

1. Disponível em: <<https://goo.gl/36FtGo>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

Segue-se uma das variações resultantes: “Let man have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living thing that ioves ua eon the earth”².

Por fim, gostaria de encerrar com a apresentação de outro trabalho de Kac, *Alba/GFP Bunny*³.

De todos os trabalhos de arte transgênica, Alba, a coelha transgênica, foi um dos que provocou maior controvérsia, mesmo antes de ser “exibido”. Foi censurado um dia após ser realizado, antes de sair do laboratório de engenharia genética no qual tinha sido realizado. Na verdade, o trabalho deixou de chegar até seu criador, ou até o público em geral.

Alba, cujo nome como trabalho de arte é “GFP Bunny”, é – ou, talvez eu deva dizer, era – uma coelha albina muito parecida com qualquer outro coelho: branca, de olhos vermelhos. O que diferenciou essa criatura modificada geneticamente foi a maneira como se tornava verde fosforescente, quando exposta a uma fonte de radiação ultravioleta. Tudo mais a respeito do animal era igual à espécie natural, e o efeito fluorescente não alterou de maneira alguma suas funções vitais.

Para obter a fluorescência de Alba, o gene que regula a produção da proteína relativa ao fenômeno da fluorescência na alga *Aequorea victoria* foi incorporado ao conjunto de genes original.

Para Eduardo Kac, seu complexo projeto de arte *Alba/GFP* deveria ser o ponto de partida de uma reflexão muito mais ampla sobre a presença de formas de vida transgênica nas sociedades complexas, atualmente tão difundida.

Assim, Eduardo esperava que a inclusão social do seu trabalho desencadeasse discussões sobre engenharia genética e encorajasse uma crítica social sobre técnicas genéticas, crítica que provocaria uma consciência de massa sobre essas tecnologias específicas e, acima de tudo, sobre seu amplo uso nos laboratórios de pesquisa.

O projeto “GFP Bunny”, diz Kac, inclui não apenas o processo de trazer Alba ao mundo e integrá-la na sociedade, mas também, deliberadamente, provocar os medos, as fantasias, e as esperanças que temos em relação à genética e às novas formas de vida. Um pequeno salto para Alba; um grande salto para a humanidade (Allmendinger 2001)

2. Disponível em: <<https://goo.gl/7L3z3D>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

3. Disponível em: <<https://goo.gl/tbxtuE>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

O projeto envolveu três fases: a primeira foi dedicada à criação de um coelho transgênico em um laboratório de pesquisa genética; a segunda envolveu a apresentação do mamífero transgênico ao público; e a terceira veria Alba introduzida na vida doméstica da família de Kac, como animal de estimação transgênico.

Dessa maneira, o artista queria criar um acontecimento social complexo, em que a fase criativa seria seguida por um momento de diálogo, em que o público em geral, juntamente com artistas, escritores, filósofos e cientistas, refletiria sobre as implicações culturais do animal “quimérico” (palavra esta usada, aqui, no sentido mitológico, e não biológico).

De fato, como o próprio artista declara, a arte transgênica de Kac não acaba com a simples criação de um trabalho de arte genético, mas sim procura evoluir para um assunto social transgênico.

O cerne do trabalho do artista brasileiro deveria ser as relações sociais que se desenvolveriam em torno dessa nova forma de animal doméstico. Alba, na verdade, participaria de todas as interações sociais que envolvem um animal doméstico, apenas com o acréscimo da natureza transgênica. Poderíamos acrescentar “animal cultural” a essa fase, provocando, assim, um confronto entre animal e cultural (voltarei a este assunto posteriormente).

A coelha transgênica deveria ser interpretada, segundo a ideia do artista, como uma nova fronteira no relacionamento entre o homem e os animais domésticos. De fato, ele baseou seu pensamento artístico na associação que une as espécies em um relacionamento de coevolução, a ponto que o *Homo sapiens* atual é capaz de, pelo menos parcialmente, redesenhar o status biológico de outras espécies e, evidentemente, até o seu próprio – se não a nível ético, pelo menos em um nível técnico.

Em seu trabalho artístico, Kac preocupou-se com a reconstrução de pelo menos parte da relação entre as espécies, que por milhares de anos ligou o *Sapiens* ao *Oryctolagus cuniculus*, usando referências iconográficas que abrangem das moedas romanas a imagens usadas no calendário asteca. Em outros termos, podemos dizer que, para Kac, a coelha *Alba/GRF* deveria ter sido um passo além em uma série de relatórios referentes à associação coelho-homem, reduzindo essa relação no cenário tecnológico contemporâneo.

Com esse trabalho, o artista quer fornecer as coordenadas para uma reflexão sobre as transformações que o relacionamento homem/outras espécies está sofrendo, graças à adoção de técnicas de engenharia genética, transformações que, não obstante, deveriam adquirir uma dimensão de crítica social quanto à modificação tecnológica de genomas.

A primeira parte do trabalho foi, de forma polêmica, executada nos laboratórios do Institut National de Recherche Agronomique (Instituto Nacional de Pesquisa Agrônoma), na França, em colaboração com o pesquisador Louis-Marie Houdebine. As descrições dessa fase são contraditórias.

Enquanto, para Kac, havia uma concordância quanto à operação como um todo, tanto o laboratório quanto o pesquisador negam isso, alegando que Kac meramente estudou um de seus inúmeros animais transgênicos, nunca lhes tendo pedido para criar um coelho GFP especificamente para ele. Em vez disso, ele simplesmente pegou um dos vários coelhos GFP, normalmente criados para propósitos do laboratório, e o usou em seu projeto.

Louis-Marie Houdebine dá a seguinte versão dos acontecimentos: “Os coelhos GFP foram preparados, como sempre dissemos, anos atrás, antes que E. Kac viesse nos visitar. Meu colega, J. P. Renard, pediu-me que gerasse esses coelhos porque precisava de células com identificação para clonar coelhos. Escolhemos construir um gene capaz de expressar o gene GFP em todos os tipos de células. Esperava-se que isso criasse uma ferramenta muito versátil (Boulangier et al., *Transgenic Research* 2002, 11, p. 88). E “essencialmente, todas as células dos coelhos são verdes sob a luz ultravioleta. Os coelhos recém-nascidos aparecem uniformemente verdes, enquanto não têm pelos. Nos adultos, apenas a parte despelada do corpo aparece verde, e, é claro, os olhos são verdes e não vermelhos (sob luz UV)”⁴.

A segunda e terceira fase do projeto artístico de Kac nunca foi completada, pelo menos não da forma pretendida inicialmente, devido à proibição que impediu a saída de Alba do laboratório INRA. A apresentação deveria ter ocorrido dentro do AVIGNONumerique, em junho de 2000, mas foi suspensa porque o Institut National de Recherche Agronomique (Instituto Nacional de Pesquisa Agrônoma), ou, em outras palavras, o centro público de pesquisas da França, onde a variação transgênica de “Alba/GFP Bunny” fora produzida, não queria se ver como centro de um escândalo envolvendo a criação de animais transgênicos destinados a um “prazer artístico” ou à pura curiosidade. Acima de tudo, não queria que surgisse especulação quanto ao uso apropriado de verbas públicas.

Na verdade, Alba/GFP Bunny não representa o único experimento referente à criação de um mamífero transgênico fluorescente. Longe disso. De fato, existe uma produção bem consolidada de mamíferos GFP transgênicos, inclusive ratos e porcos, concebidos para experimentos científicos. O escândalo de “Alba/GFP Bunny” foi resultado do seu propósito puramente artístico, ou até mesmo lúdico. Realmente, a terceira fase do projeto de Kac previa a inserção do animalzinho transgênico na rotina doméstica.

4. Disponível em: <<https://goo.gl/iZfRB4>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

Kac claramente resume seu ponto de vista ao afirmar:

Sob meu ponto de vista, não há razão para se acreditar que a arte interativa do futuro será semelhante a qualquer coisa que conhecemos no século 20. A “GFP Bunny” (Alba) mostra uma promessa alternativa, e deixa claro que existe um conceito profundo de interação, ancorado na noção de responsabilidade pessoal (tanto quanto ao cuidado, quanto à possibilidade de reação). A “GFP Bunny” dá prosseguimento ao meu foco, dentro da arte, daquilo que Martin Burber chamou de “relacionamento dialógico”, Mikhail Bakhtin de “esfera dialógica da existência”, Emile Benveniste de “intersubjetividade” e Humberto Maturana de “domínio consensual”: esferas compartilhadas de percepção, cognição, e agência, nas quais dois ou mais seres sensíveis (humanos ou não) podem negociar suas experiências dialogicamente. O trabalho também é inspirado pela filosofia de alteridade de Emmanuel Levinas, que afirma que nossa proximidade com o outro exige uma resposta, e que o contato interpessoal com outros é o relacionamento singular de responsabilidade ética. Crio meus trabalhos para aceitar e incorporar as reações e decisões feitas pelos participantes (inclusive bactérias e outras formas de vida) (Bolognini 2006).

Gostaria de concluir chamando atenção para o fato de que, em 2010, Craig Venter (Gibson 2010) anunciou ter criado o DNA de uma célula, graças à elaboração de uma sequência cromossômica, calculada exclusivamente com o uso de computadores. Na verdade, sem o computador, o cálculo de todas as bases do nucleotídeo presentes na fita teria sido impossível. Tão impossível quanto seria, para mim, explicar neste texto o processo de produção de milhões de pares de base a mais para criar este genoma!

Em artigo publicado na revista *Science*, Gibson explica como foi produzido o genoma da bactéria *M. mycoides*, com o acréscimo de sequências de DNA para “marcar” o genoma e distingui-lo de um genoma natural (ibid, 52-56). Os cientistas, então, transplantaram o genoma da *M. mycoides* em outro tipo de bactéria, a *Mycoplasma capricolum*.

Além disso, considerando que os computadores atuais só conseguem produzir fitas pequenas (e, neste caso, foi necessária uma sequência de mais de um milhão de pares de base), foram empregadas técnicas especiais de montagem, com o uso de enzimas de fitas de DNA. A esta altura, gostaria de expor o aspecto que mais me interessa: “Este é, literalmente, um momento decisivo na relação do homem com a natureza”, disse o biólogo molecular, Richard Ebricht, da Rutgers University, que não estava envolvido no

projeto. “Pela primeira vez, alguém gerou uma célula totalmente artificial, com propriedades pré-determinadas” (Hotz 2010, on-line).

Poderíamos nos perguntar o que as células que contêm o gene do autor e as que trazem o DNA de um cientista têm em comum, e seria fácil responder com um paradoxo, dizendo que ambas são células culturais. Mas isso, certamente, encobriria a superação da oposição entre natureza e cultura, que, ao simplificar o mundo, nos permitiu traçar uma linha bem definida entre o *Homo sapiens* e seu ambiente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. 2005. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Allmendinger, Ulli. 2001. One small hop for Alba, one large hop for mankind. *New York Arts Magazine*, vol. 6, no. 6: Originalmente publicado na *New York Arts Magazine* 6, no. 6. <http://www.ekac.org/ulli.html>, Acessado em 08/06/2018.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The posthuman*. Cambridge, UK: Malden Polity.
- Bolognini, Maurizio. 2006. Bio-aesthetics and transgenic art: conversation with Eduardo Kac. In *Machines, conversations on art and technology*, 77-84. Milano: Postmedia.
- Dawson, Graham. 1994. *Soldier heroes: British adventure, empire and the imagining of masculinities*. London, Routledge.
- Deitch, Jeffrey (org.). 1992. *Post human*. Rivoli: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea.
- Foscolo, Ugo. 1807. *Dei Sepolcri: la genesi*.
- Gibson, Daniel et al. 2010. Creation of a bacterial cell controlled by a chemically synthesized genome. *Science*, vol. 329, no. 5987: 52-56.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Front Cover. SAGE Publications.
- Hamscha, Susanne. 2013. *The fiction of America: performance and the cultural imaginary in literature and film*. Frankfurt, New York: Campus.
- Haraway, Donna Jeanne. 1997. *Modest witness at second millennium: female man meets oncomouse: feminism and technoscience*. London, New York: Routledge.

- Hayles, Katherine. 1999. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hood, Leroy. 1992. Speculations about future humans. *Engineering & Science*, vol. 55, no. 3: 50-52.
- Hotz, Robert Lee. 2010. Scientists create synthetic organism. *The Wall Street Journal*, 21 maio 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/G3RgfU>>. Acesso em: 7 dez. 2017.
- Huxley, Aldous. 1931. *Brave New World*.
- Perra, Daniele. 2000. Eduardo Kac: interview. *Tema Celeste*, no. 81: 76-81.
- Politi, Giancarlo. 1995. It's time for a new vision of contemporary art spaces: interview with Jeffrey Deitch. *Flash Art International*, vol. 28, no. 180: 55-56.
- Politi, Giancarlo e Helena Kontova. 1992. Una straordinaria rivoluzione nel modo in cui gli uomini vedono se stessi. *Flash Art*, no. 170: Originalmente publicado na *Flash Art*, n. 170. <http://www.flashartonline.it/article/jeffrey-deitch/> acessado em 08/06/2018.
- Russo, Luigi (org.). 1997. *Vedere l'invisibile: nicea e lo statuto dell'immagine*. Palermo: Aesthetica.
- Stacey, Jackie. 2005. Masculinity, masquerade, and genetic impersonation: Gattaca's queer visions. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, no. 3: 1851-1879.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Columbus, Chris. 1999. *O homem bicentenário*. Roteiro: Isaac Asimov. Alameda, CA, Estados Unidos, NTSC, cor, 132'; DVD.
- Kac, Eduardo. 1999. *Genesis*. Instalação interativa, 1999-1998 (Coleção do Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), Valência, Espanha.
- Kac, Eduardo. 2001. "Encryption Stones" Collection Richard Langdale. Works from the Genesis series. Access: <http://www.ekac.org/genseries.html>
- Kac, Eduardo. 2009. *Cypher*. DIY transgenic kit with Petri dishes, agar, nutrients, streaking loops, pipettes, test tubes, synthetic DNA, booklet, 33 x 43cm. Rurart Centre for Contemporary Art, Rouillé, France.
- Niccol, Andrew. 1997. *Gattaca – experiência genética*. Roteiro: Andrew Niccol. Culver City, CA, Estados Unidos, NTSC, cor, 106'; DVD.

Proyas, Alex. 2004. *Eu, Robô*. Roteiro: Jeff Vintar; Akiva Goldsman. Century City, CA, Estados Unidos, NTSC, cor, 115'; DVD.

RICCARDO PUTTI

Ensina Antropologia Visual na Universidade de Siena e na Escola de Especialização em Patrimônio Antropológico da Universidade de Perugia e dirige o Laboratório de Antropologia Visual “Ars Videndi”. Recentemente, com o filme “Direito ao Asilo”, ganhou o prêmio Costantino Nigra (2011). Nesse campo trabalhou na comunidade curda de Monte Amiata (Itália), filmando o filme *Babylon Caffè* (2017). Pesquisa igualmente as implicações antropológicas da relação homem/máquina. Foi curador da exposição: “Nexus human-machine interaction”, Firenze, 2016. Última publicação: *A & A. Sconfinamenti tra Antropologia e Arte Contemporânea*, 2017 (livro organizado com M. Carniani).

tradução

Elisa Nazarian

revisão técnica

Eduardo Garcia

recebido

07.06.2015



Universidade de Franca,
São Paulo, Brasil

**CAMILA DE ARAÚJO BERALDO LUDOVICE
LAYD GLAUCE FONTANEZI NOGUEIRA**

Universidade de Franca,
São Paulo, Brasil

“IMAGINA A FESTA”: COMERCIAL DA BRAHMA E A PARÓDIA CRIADORA DE NOVO SENTIDO

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os discursos e as relações dialógicas da paródia e do anúncio publicitário da Brahma, que fez referência à Copa do Mundo de 2014 no Brasil. A dinâmica que organiza a sociedade só pode ser compreendida com um olhar atento em direção às articulações entre publicidade, mídia e consumo, uma vez que está constantemente impregnado o conteúdo da vida urbana. Assim, inspirada no comercial de TV, a paródia, que teve grande sucesso entre os internautas que acessam as redes e mídias sociais, consegue apresentar um novo ponto de vista sobre o mesmo tema. Dessa maneira, procura-se discutir a importância desses dois recursos para a constituição dos sentidos, já que o dialogismo permite a inserção de outras ideologias existentes e com a paródia é possível inferir que se ganha um sentido diferente do original, mas o conteúdo parodiado sempre é valorizado e perpetuado.

palavras-chave

dialogismo; paródia; publicidade;
redes e mídias sociais.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo objetiva analisar e discutir sobre os discursos, as relações dialógicas e a paródia a partir do anúncio publicitário da Brahma, denominado “imagina a festa”, que fez referência à Copa do Mundo de 2014 no Brasil. A escolha em retratar o diálogo entre o comercial de TV da Brahma¹ e o vídeo com sua paródia deveu-se ao fato de que a dinâmica que organiza a sociedade só pode ser compreendida com um olhar atento em direção às articulações entre publicidade, mídia e consumo, uma vez que está constantemente impregnado o conteúdo da vida urbana. Isso se relaciona ao fato de que a paródia trouxe imagens em contraponto ao texto dito pela campanha, que continua o mesmo na paródia, mudando-se apenas as imagens e, mesmo assim, conseguiu ser associativo, crítico e principalmente dialogar e fazer alusão, por ser repleta de crítica social, que leva o receptor a pensar e a questionar se o país estaria realmente preparado, se aquele seria o melhor momento para receber a Copa do Mundo, se aquele evento traria mesmo algum benefício relativamente importante ao país, considerando o expressivo investimento público. Além disso, a escolha foi também motivada pelo grande sucesso que a paródia do anúncio fez entre os internautas,² que acessam as redes e mídias sociais como meio de comunicação.

Na perspectiva de Bakhtin, o discurso pode ser produzido a partir de diferentes pontos de vista, por isso, priorizam-se tanto as vozes sociais e os estilos individuais. No ato de se comunicar, relações dialógicas são estabelecidas para expressar uma opinião e reproduzir enunciados anteriores, visto que os discursos são sociais e, embora não sejam completamente novos, jamais se repetem. Portanto, de acordo com Bakhtin (2000), todo enunciado é individual e, por isso, pode refletir a individualidade de quem fala. A voz individual só se faz ouvir ao se integrar com outras vozes já presentes, estabelecendo, assim, o dialogismo.

Dessa maneira, Bakhtin postula que todo enunciado será notado quando permitir ao outro a possibilidade de réplica. Assim, os enunciados, os textos e os discursos devem ser analisados como participantes de uma história, de uma cultura e de um acontecimento.

1. Brahma é uma marca de cerveja brasileira criada em 1888, no Rio de Janeiro, pela Manufatura de Cerveja Brahma Villiger & Companhia, que depois mudaria de nome para Companhia Cervejaria Brahma, e depois seria sucedida pela AmBev. Cervejas Brahma. Disponível em: <<http://www.ambev.com.br/marcas/cervejas/brahma/brahma-chopp/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

2. Internauta: usuário interativo da rede internacional Internet. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa – Michaelis / online UOL. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=V4wnz>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Para a realização deste artigo, utilizou-se uma metodologia que se inicia primeiramente com a escolha da paródia do anúncio da Brahma “Imagina a Festa”. O vídeo, que foi muito visualizado nas redes sociais e comentado na mídia em geral, retrata, de forma irônica, uma visão recente do Brasil e conduz à reflexão do que seria ter uma visão pessimista ou otimista demais sobre o evento esportivo que aconteceu em terras brasileiras em 2014.

Como metodologia, utilizou-se a pesquisa bibliográfica a partir de uma revisão sobre as reflexões do Círculo de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e paródia, assim como os estudos de Linda Hutcheon também sobre paródia.

A escolha dos conceitos de dialogismo e paródia como base da análise deveu-se, sobretudo, ao caráter crítico e irônico presentes. A esse respeito, será abordada a forma como estes dois recursos foram explorados no vídeo parodiado, de modo a garantir o tom reflexivo e de crítica social que tanto agradou os internautas. É importante salientar que a paródia criada será o recurso mais amplamente analisado, já que se sabe que o sentido gerado será constituído, na maioria das vezes, por ela.

Ao longo da análise, procura-se discutir também a importância desses dois recursos para a constituição dos sentidos, já que, com a paródia, é possível inferir que se ganha um sentido diferente do original, pelo fato de que a paródia distorce o sentido original e cria um novo sentido, sendo uma via de mão dupla, na medida em que marca a diferença em vez de semelhança, e o dialogismo permite a inserção de outras ideologias existentes.

Como dito anteriormente, a análise realiza-se em torno do discurso do comercial da Brahma “Imagina a festa” e sua paródia criada em forma de vídeo. A partir dos conceitos de discurso publicitário, dialogismo e paródia, procura-se verificar a importância que tais recursos têm na criação de novos discursos. Como forma de iniciar a teoria, será exposta uma breve apresentação dos conceitos de Bakhtin sobre dialogismo. Em seguida, serão apresentados estudos teóricos sobre a publicidade como meio de comunicação, sobre o discurso publicitário em estudiosos dessa teoria, como Jean Baudrillard e Fred Tavares, e sobre os conceitos de paródia, já que a análise será voltada para a definição que os autores aqui estudados deram a estes conceitos. O estudo sobre a paródia será baseado em Mikhail Bakhtin e o círculo e nos estudos de Linda Hutcheon.

1. DIALOGISMO

Todo produto ideológico parte de uma realidade (natural ou social), possui um significado e remete a algo que lhe é exterior, ou seja, é um signo. Os signos são, também, passíveis de avaliações ideológicas, já que não

existem apenas como item passivo da realidade: eles refletem e refratam outras realidades (Bakhtin-Volochinov 1988, 31).

Um signo é compreendido a partir de outro. A consciência individual tem como base a ideologia impregnada. No entanto, ela só se revela no processo de interação social:

Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada (Bakhtin-Volochinov 1988, 35- 36).

Bakhtin valoriza a fala, a enunciação e esta, por sua vez, não tem natureza individual, estando, assim, ligada às condições histórico-ideológicas de classes na sociedade. “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. Ela é o modo mais puro e sensível de relação social” (Bakhtin-Volochinov 1988, 36). A palavra é um signo neutro, já que cabe em diversas esferas e acompanha toda criação ideológica.

Para Bakhtin (2000), é por meio do dialogismo que se constrói o sentido de um discurso e se estabelece a linguagem. De acordo com Bakhtin, citado por Fiorin (2006), o dialogismo estabelece a interação verbal entre as diferentes classes sociais por meio da linguagem, da palavra carregada de sentidos e de marcas ideológicas. Assim, é possível acontecer a comunicação.

[...] todo enunciado é dialógico. Portanto, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado (Fiorin 2006, 24).

Segundo Brait (1997, p. 98), o “dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos”.

Bakhtin (1997) apresenta dois modos de pensar o dialogismo: o diálogo entre os interlocutores e o diálogo entre discursos. Diante da condição do outro no registro da subjetividade: a reação da palavra à palavra já dita, o enlace dos dizeres anteriores. A relação dialógica pressupõe um estado de ebulição criadora que precisa ser despertado. Segundo Velmezoza (2005, 76), “as fronteiras existem para serem ultrapassadas”. Essa troca acontece porque as retomadas do discurso do outro sofrem desarranjos e produzem outros sentidos imprevisíveis.

Sobre o conceito de dialogismo, Bakhtin afirma que este retoma algo já posto e produz sentidos que se materializam no discurso. Por meio de alianças e rupturas, as vozes alternam sentidos antigos e novos, sempre marcados por efeitos de anterioridade e transformação. Sendo assim, não há limites para um discurso dialógico, pois sempre gera perguntas e automaticamente respostas, já que brechas ficam abertas para originar outros discursos.

A enunciação significativa propõe uma réplica, conforme Marchezan (2006, 117), seja esta de concordância, apreciação ou discrepância. A enunciação pode ser compreendida quando colocada em confronto com os próprios dizeres e com os dizeres de outrem. Dessa maneira, os enunciados são compreendidos quando despertam no indivíduo ideologias.

Dialogar com a cultura alheia significa abrir perguntas ao outro e, ao mesmo tempo, buscar, no outro, respostas para as suas interpelações, descobrindo, assim, novas possibilidades de sentido (Zavala, 2009, 153). Um texto está sempre em diálogo com outros textos. Assim, na visão bakhtiniana, o diálogo é social, pois sempre pode ser reformulado. Ainda segundo Bakhtin, todo gênero é dialógico.

2. A PUBLICIDADE COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO

A publicidade é um forte meio de comunicação com a sociedade, uma vez que ela emite uma mensagem e que existe um receptor que a recebe e a assimila. A publicidade tem que cumprir com as responsabilidades sociais e com a sua principal proposta, que é comunicar.

A comunicação como influenciadora de ideologias está constantemente incentivando posicionamentos, o que implica que as empresas ficam cada vez mais convencidas de que estão impondo ações positivas. “A publicidade tem por tarefa divulgar as características deste ou daquele produto e promover-lhe a venda. Esta função ‘objetiva’ permanece em princípio sua função primordial.” (Baudrillard 1997, 174).

De acordo com Baudrillard (1997), a publicidade, apesar de persuasiva e de estar submetida às leis de venda e de lucro, é democrática, já que é oferecida a todos. Somente a mercadoria é vendida; a publicidade é ofertada.

Para Tavares (2005), a publicidade é uma mensagem paga que, por meio de apelos racionais e emocionais, faz uso de recursos linguísticos e estilísticos de ordenação, persuasão e sedução. A publicidade divulga produtos, bens e serviços e estabelece a popularidade e credibilidade de uma marca perante o público consumidor. No entanto, ela sozinha não consegue criar demanda e satisfazer plenamente o cliente se o produto,

bem ou serviço não tiver qualidade e não corresponder às expectativas do consumidor. A função informativa da publicidade tem o objetivo de estabelecer uma relação de comunicação entre potenciais consumidores e produtos, bens e serviços capazes de satisfazer as necessidades sociais.

A principal função da publicidade é atrair consumidores, de forma a tornar as mercadorias ou serviços mais desejáveis. A principal tarefa da publicidade é acrescentar no público o desejo pelas mercadorias. Segundo Tavares (2005, p. 126), “a publicidade produz utiliza valores, saberes e naturaliza os desejos do consumo, tornando-os necessidades básicas, simbolizando-os por meio da ideologia de aceitação e pertencimento, compartilhada por todos como um ideal de existência”.

O valor simbólico é produzido no imaginário das pessoas. A mercadoria só concorre para realizar seu valor de troca conforme se converte em imagem, converte-se também em signo. Baudrillard (1997) diz que, para se tornar objeto de consumo, é preciso que o objeto se torne signo. Assim sendo, o consumidor não bebe cerveja, bebe Brahma.

Hoje, os valores, em bilhões de dólares, que as marcas assumem são graças a seus produtos, bens e serviços, mas, principalmente, à publicidade. Muitas empresas podem perder todo o seu patrimônio e ainda assim ficariam com um patrimônio milionário graças as suas valiosas marcas. Das oito marcas mais caras do mundo (Coca-Cola,³ Microsoft,⁴ IBM,⁵ GE,⁶

3 Coca-Cola é o refrigerante mais vendido em todo o mundo. É produzido pela The Coca-Cola Company, sediada em Atlanta, Estados Unidos. A história da Coca-Cola. Disponível em: <<http://www.cocacolabrazil.com.br/sobre-a-coca-cola-brasil/a-historia-da-coca-cola-brasil>>. Acesso em: 19 out. 2016.

4 Microsoft: é uma empresa transnacional americana com sede em Redmond, Washington, que desenvolve, fabrica, licencia, apoia e vende softwares de computador, produtos eletrônicos, computadores e serviços pessoais. Microsoft – Institucional. Disponível em: <<https://www.microsoft.com/pt-br/about/nossa-companhia.aspx>>. Acesso em: 19 out. 2016.

5 IBM: International Business Machines (IBM) é uma empresa dos Estados Unidos voltada para a área de informática. Sobre a IBM. Disponível em: <https://www.ibm.com/ibm/br/pt/?lnk=fsi-saib-brpt>. Acesso em: 19 out. 2016.

6 GE: General Electric Company, também conhecida por GE, é uma empresa multinacional americana de serviços e de tecnologia. Sobre a GE. Disponível em: <<https://www.ge.com/br/sobre>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Intel Inside,⁷ Walt Disney,⁸ McDonald's⁹ e Nokia,¹⁰ nesta ordem), em quatro delas, a marca vale mais do que as próprias empresas.

Sem dúvida, a publicidade tem o poder de acrescentar valor aos produtos, bens, serviços e às marcas. Sem a publicidade, nada disso seria o que realmente é ou teria o valor que tem. É a arte da publicidade que faz com que o consumidor enxergue magia e encantamento. (Bucci 2002, 57).

Atualmente, o público tem diversos produtos, bens e serviços disponíveis; nessa hora, a falta de conhecimento das qualidades, informação ou complexidade tecnológica dificultam ainda mais a escolha. Logo, a escolha do público consumidor pelo melhor produto, bem ou serviço se dá pela comunicação publicitária, por intermédio de seu discurso.

A utilização do discurso publicitário como ferramenta de comunicação sustenta uma argumentação que leva o receptor a ser atingido pela atenção do emissor em relação ao objeto. Assim, a publicidade impõe, nas linhas e entrelinhas, valores, mitos, ideais e outras elaborações simbólicas, utilizando os recursos próprios da língua, que lhe serve de veículo (Tavares 2005).

Dessa maneira, o discurso publicitário, por meio de uma comunicação mais sugestiva, apresenta uma soma de valores agregados ao produto, bem ou serviço que o torna superior às outras marcas, captando a atenção do consumidor ao mesmo tempo em que o orienta a fazer a escolha ideal. Esta é uma característica marcante no discurso publicitário.

7 Intel Inside: é uma empresa multinacional, que fabrica circuitos integrados como microprocessadores e outros chipsets. Visão geral sobre a empresa Intel Inside. Disponível em: <www.intel.com.br/content/www/br/pt/company-overview/company-overview.html>. Acesso em: 19 out. 2016.

8 Walt Disney: The Walt Disney Company, conhecida simplesmente como Disney, é uma companhia multinacional estadunidense de mídia de massa sediada no Walt Disney Studios, em Burbank, Califórnia. É um dos maiores conglomerados de mídia e entretenimento do planeta. Walt Disney Company - About. Disponível em: <<https://thewaltdisneycompany.com/about/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

9 McDonald's é a maior cadeia mundial de restaurantes de fast food de hambúrguer, servindo em 119 países através de 35 mil pontos de venda. Fundada em 1955, Illinois EUA. Mc Donald's - Quem somos. Disponível em: <<http://www.mcdonalds.com.br/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

10 Nokia: Nokia Corporation, conhecida como Nokia, é uma empresa multinacional finlandesa de telecomunicações e tecnologia, fundada em 1865. Nokia Company - About us. Disponível em: <<http://company.nokia.com/en/about-us/our-company>>. Acesso em: 19 out. 2016.

3. O DISCURSO PUBLICITÁRIO NO COMERCIAL DA BRAHMA “IMAGINA A FESTA”

A campanha otimista criada pela agência África para a Brahma foi baseada na expressão “imagina na copa”, tão repercutida no Brasil. O anúncio denominado “imagina a festa” fez referência à Copa do Mundo de 2014, realizada no Brasil.

Em geral, o uso da expressão “imagina na copa” era associado a problemas de segurança e infraestrutura que o país enfrentava e ainda enfrenta. Muitos brasileiros encararam o evento com pessimismo e desconfiança desde a divulgação do Brasil como país sede da Copa do Mundo de 2014. Muitos se questionaram se aquele seria o melhor momento e se o Brasil estaria mesmo pronto para receber a Copa do Mundo de futebol em 2014. “Um discurso é sempre uma mensagem situada, produzida por alguém e endereçada a alguém.” (Verón 1980, 77).

Durante todo o anúncio “Imagina a Festa”, divulgado em setembro de 2012, o discurso elaborado como um recado aos pessimistas lista os motivos que fariam o país sediar a denominada “melhor copa do mundo já feita”, frase dita até mesmo pela presidente Dilma Rousseff, à época. “Todo o discurso publicitário sobre as necessidades dos indivíduos assenta numa antropologia ingênua: a da propensão natural para felicidade” (Baudrillard 1995, 47). O discurso publicitário influencia o indivíduo. Ele carrega elementos psicológicos, sociológicos, antropológicos e utiliza linguagem própria. Tudo isso para satisfazer os anunciantes e levar o consumidor a desejar tão fortemente determinado produto, bem ou serviço a ponto de fazer com que esse público consumidor trabalhe para satisfazer seu desejo a qualquer custo, transformando assim esse desejo em necessidade verdadeira (Bigal 1999).

O discurso publicitário é um dos instrumentos de controle social e, para bem realizar essa função, simula o igualitarismo, remove da estrutura da superfície os indicadores de autoridade e poder, substituindo-os pela linguagem da sedução com o objetivo de produzir o consumo.” (Carvalho 1996, 11)

O discurso publicitário do comercial da Brahma – “Imagina a Festa” utiliza uma comunicação incentivadora, e não de manipulação direta. Ele é composto por recursos estilísticos e argumentativos, voltados a transmitir melhor as ideias. De acordo com Tavares (2005), a própria fala é um recurso comunicativo que ilustra bem o modelo publicitário de discurso, já que, por meio da fala, ocorre a argumentação de ideias impostas para convencer o público.

A diferença está no grau de consciência quanto aos recursos utilizados e, nesse sentido, a publicidade se caracteriza pela

utilização racional de tais instrumentos para convencer, modificar e manter a opinião e a percepção do público-alvo quanto a uma determinada ideia, produto ou marca. (Tavares 2005, 11)

A persuasão do discurso publicitário presente neste comercial da Brahma consiste no apelo à emoção do consumidor. Com intuito de provar o que se afirma ao tentar inverter a expectativa sobre o evento, o comercial da Brahma não faz um discurso meramente ufanista, mas sim com muita adequação ao posicionamento de uma marca de cerveja. Tudo é uma questão de estratégia de manipulação para conquistar o público. Esse modelo secular proposto por Aristóteles¹¹ está fundado sob as retóricas emocional, racional e institucional. Para Aristóteles, o estilo deliberativo está impregnado em todo discurso que tem o objetivo de convencer, persuadir e modificar alguma opinião ou ideia a fim de obter uma reação do receptor (Tavares 2005).

No que corresponde ao discurso publicitário do comercial da Brahma, com todos os efeitos de produção bem elaborados, modernos e atrativos, o foco é, sem dúvida, a interação com seu público, ou seja, todo discurso produzido foi feito para prender a atenção. O público, como sujeito pensante, ativo, crítico e detentor de opiniões, ideologias e memória, consequentemente, participa da provocação dos sentidos.

A imagem tem papel importante na construção da argumentação persuasiva do anúncio publicitário. Ao lado das palavras, ela forma um todo repleto de significação por meio da apresentação visual e textual do produto.

A imagem publicitária é sobrecarregada de todo o tipo de códigos culturais. Dessa maneira, o anúncio publicitário sempre terá um significado comum que atende ao público, de forma a não perder a sua essência. O texto publicitário, por natureza, é um texto deliberativo.

O discurso publicitário no comercial da Brahma - “imagina a festa” é estruturado no modelo indicativo lúdico, já que o discurso é implicitamente representado na forma de ideal, sonho, desejo de poder. Assim, apresenta-se uma capacidade de manipulação e influência justamente por inserir a mensagem otimista da marca, utilizando-se de artifícios culturais impregnados no cotidiano dos brasileiros.

¹¹ Aristóteles: filósofo grego, aluno de Platão e professor de Alexandre, o Grande. Seus escritos abrangem diversos assuntos, como a física, a metafísica, as leis da poesia e do drama, a música, a lógica, a retórica, o governo, a ética, a biologia e a zoologia. Juntamente com Platão e Sócrates, Aristóteles é visto como um dos fundadores da filosofia ocidental. Aristóteles Biografia. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cesima/schenberg/alunos/paulosergio/biografia.html>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Os anúncios publicitários enfatizam, magicamente, o sentido de um poder que se legitima pela ordem de um espetáculo, no qual o receptor tem um papel e um script a seguir, que é o de ser consumidor (identidade) e um contexto de consumo como enunciado de pertencimento, idolatria, controle e aceitação social. (Tavares 2005, 21)

Dessa maneira, o anúncio da Brahma “Imagina a Festa” se apoderou do bordão “imagina na copa”, que tanto foi dito pelos brasileiros ao depararem com situações sociais problemáticas que ocorriam e ainda ocorrem no Brasil. Com isso, o discurso do comercial da Brahma ostentou a todo o momento o potencial que o Brasil possuía de fazer algo que entraria para a história, ou seja, a melhor copa do mundo já feita e a maior festa do planeta já vista. Com isso, toda visão considerada pessimista é menosprezada, tornando-se pequena demais se comparada ao que todo o evento poderia proporcionar ao Brasil e aos brasileiros.

3.1. AS IMAGENS PUBLICITÁRIAS DO COMERCIAL DA BRAHMA – “IMAGINA A FESTA”

As imagens reforçam a escrita por serem de fácil e rápida leitura, de forma a complementar ao mesmo tempo em que dá suporte à escrita. A imagem tem papel importante na construção da argumentação persuasiva do anúncio publicitário. Ao lado das palavras, ela forma um todo repleto de significação por meio da apresentação visual e textual do produto. Dondis (2003) afirma que a atividade de olhar ou ver é um processo que requer pouca energia e que há uma forte tendência à informação visual no comportamento humano. Sendo assim, os publicitários fazem bastante uso de elementos visuais para fazer com que os anúncios sejam mais atrativos e persuasivos.

De acordo com Martins, (1997, 12), “O uso correto das palavras, o argumento usado para convencer o leitor, a relação coerente entre imagem/ linguagem, a objetividade e a originalidade do conteúdo são cuidados especiais para apresentar o produto de maneira atraente. ”

Nesse anúncio publicitário, as imagens exercem a função de reforçar aquilo que a linguagem verbal se afirma, em uma relação de complementaridade entre imagem e texto, uma vez que os elementos visuais são os principais responsáveis por aproximar o público da marca, fazendo com que ocorra uma identificação imediata com esta e com o desejo de consumir, já que a atividade publicitária do comercial tem como propósito persuadir o receptor e criar algo que seja rapidamente identificado pelo público. Assim, o anúncio publicitário, ao se materializar em textos verbais e visuais, gera discurso por meio de estratégias criativas.

As imagens produzidas pela agência de publicidade nesse comercial da marca de cervejas Brahma foram analisadas, a fim de verificar de que modo ocorreu a apropriação de elementos otimistas do imaginário social brasileiro, com o objetivo de incentivar a visão otimista sobre o evento, já que os brasileiros são considerados demasiadamente otimistas. Em meio a um contexto social de desigualdade, sofrimento e carência política, econômica e sociocultural, ainda conseguem ter bom ânimo para tudo, ainda mais se tratando de futebol, festas e carnaval, que são consideradas as principais paixões do povo da nação brasileira.

Baudrillard (1995) diz que a publicidade tem como tarefa não somente informar ao consumidor as características dos produtos para promover sua venda, uma vez que essa função objetiva da publicidade está muito além de sua função primordial. Dessa forma, as imagens publicitárias, como um segundo produto de consumo, além dos objetos que ela divulga, a sua própria existência faz com que todos consumam, ao mesmo tempo, uma categoria e sua imagem.

Barthes (1987) diz, sobre o caráter das imagens publicitárias, que estas colocam à disposição alguns equivalentes funcionais do mito. O autor utiliza o termo mito para designar significações desprovidas de seus sentidos históricos e políticos que dão lugar a sentidos ideológicos, assim como ocorre na publicidade. Para o autor, os mitos e as imagens publicitárias frequentemente solucionam contradições sociais, fornecem modelos de identidade e engrandecem a ordem social vigente.

A propaganda da Brahma começa com a imagem de um corredor cheio de troféus de campeonatos de futebol, ganhos pelo Brasil. No teto desse lugar, é possível ver uma iluminação que forma a imagem de um campo de futebol. À medida que vai ficando mais iluminado e próximo, é possível ver ao centro desse lugar uma sambista vestida para o carnaval, sambando e transmitindo alegria como se estivesse na avenida em um desfile com a escola de samba e seus tambores batendo ao ritmo do carnaval (Figura 1).

figura 1

Cena inicial

Fonte: Comercial da Brahma, 2014.



A matéria prima da publicidade e da mídia provém dos elementos do imaginário: representações, concepções de mundo, valores, interpretações da realidade, ou seja, de um universo simbólico. Isso significa que as mensagens publicitárias se constituem em torno da associação de elementos simbólicos aos produtos e às marcas. Desse modo é que a eficácia da publicidade se efetiva.

A dimensão da mensagem publicitária como bem e imagem consumível é fruto da sua relação com a mídia, o que quer dizer que ambas se complementam ao constituírem uma estratégia de autopromoção econômica e simbólica, em que a mídia e publicidade se nutrem reciprocamente.

Na próxima imagem do comercial, o futebol é retratado com festa, emoção e muita paixão, como se o Brasil tivesse conquistado um título mundial. Até essa parte do anúncio publicitário, foram destacadas as duas maiores paixões dos brasileiros: o futebol e o carnaval (Figuras 2 e 3).

figura 2
Futebol.

Fonte: Comercial da Brahma, 2014.



figura 3
Carnaval.

Fonte: Comercial da Brahma, 2014.



De acordo com Fiorin (2006), a teoria bakhtiniana prioriza as vozes sociais e também as vozes individuais, e o discurso pode ser produzido a partir de pontos de vista. Na parte seguinte, o comercial transmite crítica à visão pessimista do evento que muitos vinham tendo da realização de uma Copa do Mundo no Brasil em 2014.

Baudrillard explica sobre a construção de sentido nas imagens da publicidade:

Tanto quanto a tranquilidade que ela oferece de uma imagem jamais negativa, somos sensíveis à manifestação fantástica de uma sociedade capaz de ultrapassar a estrita necessidade dos produtos na superfluidade das imagens, somos sensíveis à sua virtude de espetáculo, de jogo, de encenação. (Baudrillard 1997, 181)

A postura adotada pela Brahma conferiu à marca uma posição que difere totalmente daquela adotada por parte da população e considerada até então pessimista. Essa campanha publicitária tentou incorporar certas imagens que buscam associar seu produto a características socialmente desejáveis, sendo ainda mais promovido à medida que o anúncio utiliza a imagem de uma personalidade admirada do futebol brasileiro, com sucesso, aprovação social e fama, que é o ex-jogador de futebol, apelidado como Ronaldo Fenômeno,¹² por ser um atleta de alto nível e conhecido mundialmente na história do futebol.

Dessa maneira, Rojek (2008, 201) aponta o poder que a imagem de uma celebridade exerce na perspectiva de convencer parte da sociedade:

A cultura da celebridade é, portanto, em parte a expressão de um eixo cultural organizado em torno do desejo abstrato. É uma ferramenta essencial de transformação em mercadoria, visto que personifica o desejo. Em particular, ela proporciona aos consumidores padrões atraentes de emulação. Por outro lado, a distância entre celebridade e fã e a constante inovação na cultura da celebridade redobram a qualidade abstrata no desejo de massa.

O fato de celebridades aparecerem nos comerciais remete à sensação de aproximação com o ídolo, pois, na maioria das vezes, são personalidades admiradas pelo público.

¹² Ronaldo Luís Nazário de Lima, mais conhecido como Ronaldo Fenômeno, é um ex-futebolista brasileiro que atuava como atacante e é considerado um dos melhores e mais conhecidos jogadores da história do futebol brasileiro e mundial. Ronaldo Fenômeno – História de vida. Disponível em: <<http://esporte.ig.com.br/futebol/ronaldo/11237863664000.html>>. Acesso em: 19 out. 2016.

figura 4
Pessimistas.
Fonte: Comercial
da Brahma,
2014.



A propaganda retrata os principais problemas que podem levar o Brasil a não fazer “a melhor copa do mundo”, segundo a visão considerada pessimista, como é dito no próprio anúncio (Figura 4). Dessa maneira, começa-se a mostrar que a visão otimista é muito mais recomendada nesse caso, já que o Brasil é o país do futebol e faz os melhores clássicos e também é o país do carnaval e faz as melhores festas. De forma muito otimista, artística e idealista, o comercial divulga, por exemplo, que os aeroportos estarão lotados, mas de torcedores fanáticos; os estádios estarão cheios de torcedores empolgados e atletas incríveis, como se a violência nunca estivesse presente nos estádios; e o trânsito um caos, mas o caos será causado por engarrafamentos de trios elétricos que agitarão as festas, ou seja, naquele momento todos estarão anestesiados e sem tempo para o pessimismo, já que, se trata da maior festa que poderia acontecer no Brasil. Faz-se possível o país parar por um mês para viver somente a copa do mundo e esquecer-se dos problemas que acontecem nas cidades brasileiras todos os dias (Figuras 5 e 6).

figura 5
Trios Elétricos.
Fonte: Comercial
da Brahma,
2014.



figura 6

Torcida.

Fonte: Comercial da Brahma, 2014.



Para Bouer (2006), a bebida alcoólica é considerada como elemento de socialização, justificando o consumo em momentos de lazer da sociedade. Nesse sentido, Pinsky (2009) aponta que as bebidas alcoólicas são consumidas mundialmente em larga escala, sendo que o seu uso social está presente em quase todos os encontros sociais.

As situações que caracterizam os interesses culturais de lazer são as festas, encontros de amigos em bares, ambientes familiares e eventos esportivos, com maior ênfase nos jogos de futebol e em situações que envolvem o torcedor do espetáculo esportivo.

Assim, frente às imagens televisivas do comercial da Brahma, o espectador tende a associar o consumo da cerveja com o lazer sempre que estiver em uma situação ou ambiente semelhante às cenas vivenciadas nos comerciais, ou também quando buscar por sensações agradáveis, como as apresentadas nas propagandas (Pinsky 2009).

Na parte final do anúncio, um pedido é feito ao público: que todos imaginem como estarão as praias; as cidades; o Brasil em geral, ou seja, gera a sugestão de que todos os lugares estarão em festa e, onde tiver festa, terá Brahma (Figuras 7 e 8).

A propaganda expõe que a cerveja Brahma faz parte de todas as festas e, portanto, já consegue imaginar a comemoração que o Brasil, o país das festas, fará com a copa do mundo sendo realizada aqui, e, em caso de conquista do hexacampeonato, o país, portanto, fará a maior festa já vista no planeta, como o próprio anúncio publicitário destaca (Figura 9).

figura 7
Praias. Fonte:
Comercial da
Brahma, 2014



figura 8
Cidades. Fonte:
Comercial da
Brahma, 2014.



figura 9
Torcedores.
Fonte: Comercial
da Brahma,
2014.



Percebe-se também uma forte preocupação em atribuir certo sentimento de orgulho nacional a quem utiliza o produto ligado a um valor de felicidade, animação, alegria, conquista e ao mesmo tempo caminha em direção à atribuição de valores que se encontram na dimensão do sensível, do impalpável.

Assim, as mensagens publicitárias desse comercial são veiculadas intensamente ao público que, consumidor ou não, submete-se ao excesso de representações e ideologias por elas manipuladas.

Isso significa que houve a intensificação do que Baudrillard (1997) sugere. O caráter lúdico, de espetáculo e de encenação ganha lugar, em associação com imagens carregadas de representações em que a própria encenação de atores faz com que o espetáculo publicitário se intensifique. Essa encenação é alargada, pois a forma de comunicação sugerida pela agência de propaganda apresenta uma tentativa de simular certa realidade criada por eles, na qual atores aparecem em situações descontraídas e com muita felicidade.

Com as transformações econômicas do final do século XIX, a ideia de uma publicidade informativa cedeu lugar à concepção de anúncios caracterizados por apelos às emoções dos consumidores, conforme fala Ortiz (1991, 175) “A publicidade moderna já não mais se funda na utilidade dos bens apresentados, mas se dirige diretamente à imaginação, aos desejos”.

As palavras e as imagens têm papel fundamental na formação dos sentidos de uma mensagem. É muito comum a utilização das imagens para expor um pensamento ou uma ideia em vez de verbalizá-lo. Sendo assim, a publicidade utiliza muito esse recurso. Por meio de imagens, consegue-se criar anúncios publicitários inteligentes, criativos e persuasivos, com base no consumo, que é o objetivo final de todo anunciante.

Usar imagens para fazer publicidade é um recurso muito vantajoso, uma vez que a percepção visual é rápida, fácil e marcante, a leitura é natural e o visual, por vezes, tem caráter universal. No entanto, o conteúdo verbal e a disposição do texto nas cenas também colaboram para a significação das mensagens veiculadas pelos anúncios. Dessa forma, a publicidade se utiliza muito dessa união bem-sucedida entre palavras e imagens.

Tanto a publicidade quanto a mídia utilizam sofisticada tecnologia visual, sonora e um arsenal de representações sociais. Isso faz com que alcancem a eficácia mercadológica de ambas e também que a produção publicitária tenha característica do processo cultural que se desenvolve no capitalismo. Assim, a publicidade é um espelho da cultura em que se insere, ao mesmo tempo em que retrata os valores sociais e ideais do momento histórico em que foi produzida.

4. PARÓDIA

De acordo com Linda Hutcheon, a raiz etimológica do termo vem do substantivo grego parodia, que não quer dizer apenas “contracanto”, como se afirma entre a maioria dos teóricos. O elemento *odos* da palavra significa canto, no entanto, o prefixo *para* tem dois sentidos em grego: um, mais comum, que é o de “contra” ou “oposição” e o outro, que é o sentido menos citado, de “ao longo de”. Essa segunda significação sugere

um acordo ou intimidade ao invés de um contraste. Logo, no entender de Linda Hutcheon (1989, 48):

Mesmo em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia.

É a teoria de Bakhtin, se não sempre a sua prática, que permite que se olhe para a paródia como uma forma de discurso “de direção dupla” (Hutcheon 1989, 93). A paródia tem a função de problematizar, inverter e questionar o modelo sobre o qual se estabelece. No discurso, ela tem a capacidade de inverter a estrutura ideológica, rompendo assim, modelos socialmente impostos, provocando o questionamento. Ainda segundo Hutcheon (1989, 48):

Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.

Constituindo-se a paródia, na visão bakhtiniana, como uma das formas de carnavalização, torna-se evidente a relação entre essas categorias: ambas desafiam e subvertem os dogmas e os discursos oficiais, propondo “vozes culturais” diferentes, polifônicas. Para Fiorin (2006, 97):

A paródia é ambivalente. Nela, há uma bivocalidade: a voz do parodiador e a do parodiante. Zomba-se da voz séria e, ao mesmo tempo, afirma-se uma alegria com outra voz. Com isso, nega-se o discurso de autoridade e afirma-se a relatividade das coisas.

O momento da paródia é justamente quando a percepção da carência de algo novo atinge seu limite de saturação. O parodiador é aquele que percebe e compreende que as ideologias precisam ser questionadas e reformuladas.

É importante notar que a paródia não se trata de um discurso caracterizado por uma crítica vazia e desconstrucionista. O parodiador consegue

enxergar as lacunas e faz sugerir novas ideias e convicções que confrontam a ideologia existente. Para Hutcheon (1989, 50):

Em certo sentido, pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo.

Tendo em vista que a paródia apenas tem sentido se o leitor conhecer o texto parodiado, ela colabora para a revalorização dos textos que parodia. Desse modo, a paródia permite a análise crítica de discursos anteriores e estabelece a continuidade. Hutcheon (1989, 96) argumenta que:

Este paradoxo da subversão legalizada, embora não oficial, é característica de todo discurso paródico na medida em que a paródia postula, como pré-requisito para a sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas ou regras que podem ser – e logo, evidentemente, serão – quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado – quer isto dizer, muito simplesmente, dentro dos limites ditados pela reconhecibilidade.

O aspecto mais interessante da paródia é que, apesar de questionadora, não entrega respostas prontas. Na verdade, convoca o leitor a realizar uma reflexão, na medida em que torna aberto o modelo.

5. SURGIMENTO DA PARÓDIA DO COMERCIAL DA BRAHMA

No início de fevereiro de 2014, o anúncio ganhou uma paródia produzida pelo cineasta baiano Livio Maynard. O vídeo original do comercial constrói um discurso otimista sobre a Copa do Mundo de 2014. Já a versão que tanto repercutiu nas redes sociais traz imagens reais expondo os problemas no Brasil, em contraponto ao texto dito pela campanha. A narração e alguns trechos do anúncio original são mantidos na paródia para deixar a comparação ainda mais evidente. O vídeo já teve mais de 40 mil

visualizações¹³ desde que foi postado no Vimeo¹⁴, no início de fevereiro de 2014. Após a repercussão da produção, o vídeo acabou sendo removido do *Vimeo*, plataforma na qual foi postado originalmente, mas continua disponível para visualização no *Youtube*¹⁵ e repercutindo na maioria das redes sociais.

Não é a primeira vez que o público se apodera de uma propaganda para tratar dos problemas do Brasil. Em 2013, por exemplo, a campanha “Vem Pra Rua” da *Fiat*¹⁶ também ganhou uma releitura dos manifestantes. A campanha da *Fiat*, que convoca uma mobilização do público para torcer pela Seleção Brasileira de futebol, acabou ganhando um tom militante e virou o hino das manifestações, principalmente em São Paulo, contra o aumento da tarifa do transporte público.

Todo enunciado é social e estabelece uma réplica. De acordo com o conceito bakhtiniano, trata-se da união de sujeito, tempo e espaço.

Conforme Fiorin (2006, 32):

[...] um enunciado se constitui em relação aos enunciados que o precedem e que o sucedem na cadeia de comunicação, um enunciado solicita uma resposta, resposta que ainda não existe. Ele espera sempre uma compreensão responsiva ativa, constrói-se para uma resposta, seja ela uma concordância ou uma refutação.

Quando surge uma paródia, principalmente referente às peças publicitárias, ela só tem a contribuir, uma vez que é um gênero facilmente memorizável, pois muito do que está contido nela já é conhecido e, na maioria das vezes, é de domínio público. Dessa forma, ela ajuda a fixar o nome do produto, sua ideologia e o conteúdo sócio-histórico.

13 Visualização: Ato ou efeito de visualizar ou assistir. Termo muito utilizado atualmente por usuários interativos da rede internacional Internet. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa – Michaelis / online UOL. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=EZLGj>>. Acesso em: 19 out. 2016.

14 Vimeo é um site de compartilhamento de vídeos em formato digital na internet. Vimeo – Sobre o Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/about>>. Acesso em: 19 out. 2016.

15 Youtube é um site que permite que os usuários da internet assistam e compartilhem vídeos em formato digital. Youtube – Sobre o Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/yt/about/pt-BR/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

16 Fiat é uma das marcas da Fiat Chrysler Automobiles, um dos maiores fabricantes de automóveis do mundo, com sede mundial na cidade de Turim, norte da Itália. Fiat – Institucional. Disponível em: <http://www.fiat.com.br/institucional.html>. Acesso em: 19 out. 2016.

5.1. A PARÓDIA CRIADORA DE NOVO DISCURSO

A paródia que conquistou o público é argumentativa e busca, por meio da ressignificação daquilo que é do senso comum e domínio popular, transmitir um saber a partir de outro. Na paródia em análise, apesar de a fala do narrador continuar a mesma do comercial oficial da Brahma, joga-se a todo o momento com diferentes imagens que se parodiam umas às outras de diversas maneiras, apresentando um diferente ponto de vista. A paródia do comercial “Imagina a Festa” se apresenta ambivalente. Nela, o senso comum e crítico afloram e se deixam expor por imagens reais, retiradas dos mais populares noticiários do país. Dessa maneira, torna-se fácil o reconhecimento pelo público, por se tratarem de acontecimentos trágicos, diários e atuais no país.

A princípio, a paródia começa com a mesma imagem contida no comercial, a imagem do corredor cheio de troféus de campeonatos de futebol ganhos pelo Brasil, com o teto de iluminação em forma de um campo de futebol e ao centro a sambista vestida para o carnaval, sambando e transmitindo alegria como se estivesse em um desfile na avenida. Dessa maneira, a paródia reafirma o que o anúncio destaca: que o Brasil é conhecido pela paixão pelo futebol e pelo carnaval. “A paródia é uma forma de auto-referencialidade, (sic) mas isso não quer dizer que não possua implicações ideológicas” (Hutcheon 1989, 41).

Na próxima imagem do vídeo da paródia, as festas são retratadas como elas realmente são mostradas diariamente nos telejornais do país, ou seja, com violência e insegurança. Na paródia, são apresentadas as filmagens de festas que acabaram em tragédias, são imagens fortes, chocantes por serem reais. Nesse momento, a paródia instiga o público a pensar nos motivos reais que realmente poderiam prejudicar a realização do evento no país naquele momento, já que, comumente, no Brasil, não se tem segurança nem quando se está se divertindo em uma festa, seja no carnaval, *reveillon*¹⁷ ou em um estádio de futebol, assistindo a uma partida de seu time. Muitas tragédias como: brigas, violência sexual, furtos, roubos e mortes acontecem no país nesses eventos (Figuras 10, 11 e 12). A segurança pública para a população do país não funciona em épocas normais, então “imagina na copa”. Essa visão é criada e transmitida ao público, em forma de crítica social, não especificamente ao evento, mas ao estado em que se encontra o país, com muito a ser alcançado, resolvido, mudado e organizado. O questionamento é levantado: será que o momento não seria de planejar e organizar *a casa* para depois receber *a visita*?

¹⁷ Réveillon: Festa, geralmente com ceia para comemorar a chegada do Ano-Novo. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa – Michaelis / online UOL. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=reveillon>>. Acesso em: 19 out. 2016.

figura 10

Violência nos
estádios.

Fonte: Paródia
do comercial da
Brahma, 2014.



figura 11

Violência.

Fonte: Paródia
do comercial da
Brahma, 2014.



figura 12

Brigas.

Fonte: Paródia
do comercial da
Brahma, 2014.



Na próxima parte da paródia, são mostradas imagens de muitos congestionamentos enfrentados todos os dias pelos brasileiros, sejam nos metrô lotados, nas ruas com o trânsito caótico das grandes cidades ou ainda nos aeroportos com os passageiros sem informações (Figuras 13, 14, 15 e 16).

figura 13
Congestionamento.
Fonte: Paródia
do comercial da
Brahma, 2014



figura 14
Trânsito caótico.
Fonte: Paródia
do comercial da
Brahma, 2014.

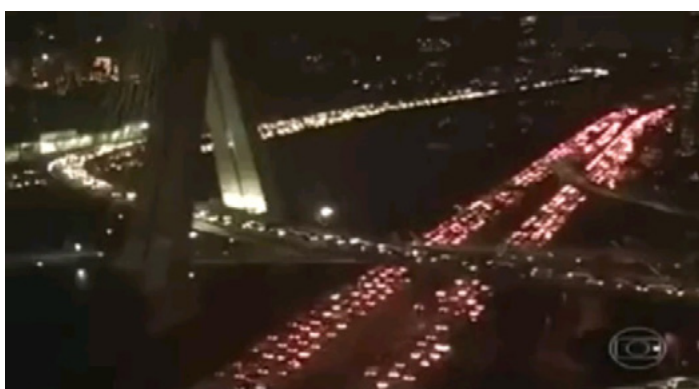


figura 15 Aeroportos.
Fonte: Paródia
do comercial da
Brahma, 2014.



figura 16 Passageiros.
Fonte: Paródia
do comercial da
Brahma, 2014



Nesse momento, apresentam-se também as imagens das praias do país, como elas são usadas e deixadas pela população, com bastante lixo, sujeiras e impurezas abandonadas nas areias e bordas das praias (Figuras 17, 18 e 19). Logo depois, são mostrados, até o final do vídeo, momentos de conflitos vividos com a polícia nas ruas, que parecem mais guerras urbanas (Figura 20).

figura 17

Praias.

Fonte: Paródia do comercial da Brahma, 2014.



figura 18

Sujeira nas praias.

Fonte: Paródia do comercial da Brahma, 2014.



figura 19

Lixo nas cidades.

Fonte: Paródia do comercial da Brahma, 2014.



figura 20

Conflitos com a polícia.

Fonte: Paródia do comercial da Brahma, 2014.



Durante a exposição das imagens lançadas no vídeo da paródia, a reprodução da narração do comercial da Brahma continua a mesma e, dessa maneira, gera-se um discurso irônico, pois, enquanto a narração do vídeo faz o apelo ao espectador: “imagina as praias; imagina as cidades; imagina o Brasil; imagina a festa”, as imagens vistas pelos espectadores são assustadoramente reais e levam imediatamente ao questionamento, isto é, se seria mesmo a melhor festa já vista e se o Brasil estaria realmente pronto para receber e realizar esse evento naquele momento. “A ironia participa no discurso paródico como uma estratégia, que permite ao decodificador interpretar e avaliar” (Hutcheon 1989, 47). Dessa maneira, a paródia cria novo discurso - com teor crítico - e apresenta um novo ponto de vista ao público.

A paródia não deve ser vista sempre como uma categoria que visa à desconstrução e ridicularização de discursos anteriores. Na verdade, segundo a estudiosa Linda Hutcheon (1989), a paródia se caracteriza por uma voz que se propõe repetir de forma crítica, assinalando, desse modo, um discurso que marca a diferença em vez da semelhança. Assim, a crítica não tem de estar necessariamente presente na forma de riso ridicularizador para que um texto seja considerado paródia.

Na paródia em análise, as imagens originais e reais podem ser encontradas invertidas, ampliadas ou reduzidas, conforme as intenções do criador. Graças a esse jogo de imagens, o sentido é alterado, uma vez que apresenta nova possibilidade de leitura. Desse modo, a paródia cria novo discurso e põe em confronto uma nova visão sobre o país e sobre o evento, visto que retoma o vídeo do anúncio publicitário da Brahma de maneira invertida, destruindo para construir o novo.

Ressalte-se ainda que a importância do reconhecimento do anúncio publicitário oficial é essencial para o entendimento pleno da paródia. O anúncio publicitário da Brahma tem uma visão muito positiva e otimista do evento no país e também é bem animador e incentivador; na verdade, denota animação e contentamento, pois a emoção de ser realizado no Brasil o maior evento futebolístico do mundo não tem como ser medida nos brasileiros, uma vez que o Brasil é considerado o país do futebol, do carnaval e das festas, como é colocado no comercial.

No que se refere à paródia criada, a renovação e transformação do discurso transmite novo sentido dentro de outra esfera, dado que leva quem assiste a pensar, analisar e refletir de forma racional e realista os problemas sociais que os brasileiros vivenciam todos os dias e até que ponto esse evento tão popular mundialmente poderia mesmo trazer algum benefício importante a ser considerado se realizado no Brasil naquele momento, de forma tão esplêndida como aparece no anúncio da Brahma. Reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de

ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma (Hutcheon 1989, 70).

Assim, a paródia reproduz um choque por apresentar uma postura diferente sobre o tema. Tal choque é de fácil percepção do leitor, que é o elemento central desse tipo de discurso, pois é ele quem aciona sua memória e consegue estabelecer novos sentidos e expectativas com as imagens mostradas no vídeo da paródia. Outro aspecto interessante da paródia do comercial é que, contendo outro discurso em si, ela geralmente fala sobre o que esse outro discurso (o do comercial oficial da Brahma) deixou de dizer e salienta o fato de não ter sido dito. A crítica à visão muito otimista transmitida no comercial oficial está presente a todo o momento, mostrando sempre que não se pode permanecer alienado ao tema, ao contexto sócio-histórico ou simplesmente fechar os olhos para o que acontece de verdade, sem montagem ou fantasias, no Brasil. Sob esse enfoque, leva o público a refletir sobre os problemas sociais do país. Dessa forma, a paródia possibilita a revisão crítica de discursos, o que promove a manutenção e o surgimento de discursos posteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise, constatou-se, segundo Bakhtin, que todo discurso é dialógico porque o dialogismo é constitutivo da linguagem. Visto que o discurso de um se inscreve no discurso do outro e sabendo-se que dialogismo são relações entre enunciados, pode-se dizer que os discursos são dialógicos porque resultam do embate de visões diferentes; no entanto, apenas um ponto de vista se apresenta. Os vídeos analisados apresentam diferentes perspectivas que se defrontam e entram em choque, manifestando diferentes posicionamentos sobre o mesmo assunto, já que cada um dos vídeos analisados possui um conceito dominante presente em seus discursos.

Sendo a paródia um discurso que emite um posicionamento, uma opinião, o que se diz tem que remeter sempre para o já dito, uma vez que o discurso parodístico jamais se desvia da influência que o outro parodiado exerce sobre si. Na paródia em análise, verificou-se a presença de um ponto de vista dominante no discurso, portanto, confirma-se a afirmação de que a paródia dialoga e emite opinião. Assim, constata-se a presença do dialogismo no gênero paródia.

Ambos os processos artísticos – propaganda e paródia – visam à busca de novas leituras; novos sentidos; novas formas de conhecer e de ser conhecido. Ao deparar com a paródia do comercial da Brahma “Imagina a Festa”, não só o produto passa a ser conhecido, mas também a própria ideologia, tanto do público como da sociedade, do veículo de divulgação, enfim, dos sujeitos envolvidos na comunicação, bem como todo o conteúdo sócio-histórico.

Conclui-se, então, que a paródia possibilita a revisão crítica de discursos, promovendo, conseqüentemente, a manutenção deles. O público, ao compreender o significado do que é dito ou do que é desejado dizer, é o responsável por completá-lo e aplicá-lo, ou seja, tem a autonomia de concordar ou discordar do discurso proposto. Assim, o que foi visto ou ouvido sempre irá refletir e responder aos discursos posteriores. Dessa maneira, o texto parodiado sempre é valorizado e perpetuado, mesmo quando o parodiador critica, debocha ou ridiculariza. A paródia caminha da crítica cruciante à valorização implícita dos conteúdos parodiados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, Mikhail. 2000. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão; revisão de tradução de Mariana Appenzeller. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (Volochinov, V.N.). 1988. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC.
- Barthes, Roland. 1987. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Baudrillard, Jean. 1995. *A sociedade de consumo Rio de Janeiro: Elfos, 1995*: Ed. 70.
- _____. 1997. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva.
- Bigal, Solange. 1999. *O que é criação publicitária ou (O estético na publicidade)*. 2ª ed. São Paulo: Nobel.
- Bouer, J. 2006. *Tudo sobre álcool, cigarro e drogas*. São Paulo: Editora Melhoramentos.
- Brait, Beth. 1997. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: Brait, Beth. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: UNICAMP.
- Bucci, Eugênio. 2002. A fabricação de valor na super indústria do imaginário. *Communicare: revista de pesquisa*. São Paulo, Cásper Líbero, 2002. v.2.
- Dondis, Donis A. 2003. *Sintaxe da linguagem visual*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Fiorin, José Luiz. 2006. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- Hutcheon, Linda. 1989. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Marchezan, R. C. Diálogo. 2006. In: Brait, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.

- Martins, Jorge S. 1997. *Teoria e prática: textos publicitários*. 5ª ed. São Paulo: Ática.
- Ortiz, Renato. 1991. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense.
- Pinsky, I. 2009. *Publicidade de bebidas alcoólicas e os jovens*. São Paulo: FAPESP.
- Tavares, Fred. 2005. *Discurso publicitário e consumo: uma Análise Crítica*. Rio de Janeiro: E-papers.
- Velmezova, E. 2005. Mikhail Bakhtin, o mecânico e as fronteiras. In: Zandwais, Ana (Org.). *Mikhail Bakhtin: contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos*. Porto Alegre: Sagra Luzzato.
- Verón, Eliseo. 1980. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix.
- Zavala, Íris. 2009. O que estava presente desde a origem. Trad. Fernando Legón e Diana Araújo Pereira. In: Brait, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto.
- A história da Coca-Cola*. Disponível em: <<http://www.cocacolabrazil.com.br/sobre-a-coca-cola-brasil/a-historia-da-coca-cola-brasil>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- Aristóteles Biografia*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cesima/schenberg/alunos/paulosergio/biografia.html>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- Cervejas Brahma*. Disponível em: <<http://www.ambev.com.br/marcas/cervejas/brhma/brhma-chopp/>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- Comercial da Brahma*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Wkw7xptwBAG>>. Acesso em: 28 fev. 2014.
- Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa – Michaelis / online UOL*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=V4wnz>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- _____. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=EZIGj>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- _____. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=reveillon>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- Fiat – Institucional*. Disponível em: <<http://www.fiat.com.br/institucional.html>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- McDonald's - Quem somos*. Disponível em: <<http://www.mcdonalds.com.br/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Microsoft – Institucional. Disponível em: <<https://www.microsoft.com/pt-br/about/nossa-companhia.aspx>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Nokia Company – About us. Disponível em: <<http://company.nokia.com/en/about-us/our-company>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Paródia da Brahma. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p5w7D47JP6c>>. Acesso em: 28 fev. 2014.

Ronaldo Fenômeno – História de vida. Disponível em: <<http://esporte.ig.com.br/futebol/ronaldo/11237863664000.html>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Sobre a GE. Disponível em: <<https://www.ge.com/br/sobre>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Sobre a IBM. Disponível em: <<https://www.ibm.com/ibm/br/pt/?lnk=fsi-saib-brpt>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Vimeo – Sobre o Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/about>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Visão geral sobre a empresa Intel Inside. Disponível em: <www.intel.com.br/content/www/br/pt/company-overview/company-overview.html>. Acesso em: 19 out. 2016.

Walt Disney Company - About. Disponível em: <<https://thewaltdisneycompany.com/about/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

Youtube – Sobre o Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/yt/about/pt-BR/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

CAMILA DE ARAÚJO BERALDO LUDOVICE

Possui graduação em Letras-Habilitação em Português e Inglês pela Universidade de Franca, é Mestre em Linguística e Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela FCLAR - Unesp (Araraquara). Atualmente é professora permanente do Programa de Pós Graduação em Linguística (Mestrado) da Universidade de Franca e professora do curso de Letras. Áreas de atuação e conhecimento: Linguística, Estudos Bakhtinianos, Análise do Discurso, Semiótica, Língua e Literatura Latina.

LAYD GLAUCE FONTANEZI NOGUEIRA

Possui graduação em Letras - Habilitação em Português e Inglês; Bacharelado em Administração de Empresas e Especialização em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade de Franca. Atualmente é professora em escola estadual; de idiomas e dos cursos técnicos - CTEC da Universidade de Franca. Tem experiência na área de Letras, Linguística e Comunicação.

recebido
09.09.2016
aprovado
01.11.2016



Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

ALICE VILLELA

FOTOGRAFIA E (DES) ENCONTRO: A NARRATIVA FOTOGRAFICA DO CONTATO OFICIAL DOS ASURINÍ DO XINGU E SUAS VERSÕES ¹

RESUMO

Este artigo aborda os encontros e desencontros de concepções e entendimentos entre os Asuriní do Xingu e os padres etnólogos, que realizaram o contato oficial com o grupo em 1971, em torno da presença da fotografia nessa situação. Pretende explorar de forma comparativa a presença das fotografias no projeto documental e científico de Lukesch, publicado em 1976 no livro *Bearded indians of the tropical forest*, em contraposição à sua agência entre os Asuriní quase quarenta anos depois. O objetivo é construir uma narrativa fotográfica do contato informada por versões de padres etnólogos e de índios. Tais versões por vezes se contrapõem, ao mesmo tempo que revelam que fotografias funcionam como mediadoras de relações entre índios e brancos. Se as fotografias

palavras-chave

Asuriní do Xingu; fotografia;
Lukesch; contato; brancos.

¹ Este texto deriva de reflexões presentes em minha tese de doutorado, realizada no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (Villela 2016). Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pela bolsa de estudos (Proc. 2010/19789-5) e à Profa. Dra. Sylvia Caiuby Novaes, que orientou o trabalho e se constituiu como importante interlocutora em diferentes etapas da pesquisa.

são as mesmas, seus usos são bastante distintos: os padres etnólogos as empregam como evidências de que o contato foi pacífico, e os Asuriní as utilizam como artefatos da memória.

INTRODUÇÃO OU UMA BREVE DIGRESSÃO SOBRE A FOTOGRAFIA ENTRE OS ASURINÍ

Os Asuriní do Xingu são um povo de língua tupi que vive na margem direita do rio Xingu, no estado do Pará². O contato oficial dos índios com os brancos foi realizado no ano de 1971 por dois missionários católicos austríacos, Anton e Karl Lukesch, e sua equipe. Os “irmãos Lukesch” foram contratados pela empresa Meridional Consórcio United States Steel Curd, que estava interessada na extensão da província ferrífera dos Carajás até a margem direita do Xingu, para realizar o programa de “pacificação” dos Asuriní³.

A primeira vez que os índios viram uma máquina fotográfica foi justamente nesse primeiro encontro com os brancos. Os Asuriní dizem que o padre católico Anton Lukesch, primeiro a estabelecer contato com o grupo, “tirou fotografia e aí homem morreu, não aguentou” (Müller 2000, 184). A câmera fotográfica suga o *ynga* (princípio vital) da pessoa fotografada ao reproduzir sua imagem, *ayngava*.

Em minha tese de doutorado (Vilella 2016) e em diversos artigos (Vilella 2015) refleti sobre a perspectiva asuriní de que a fotografia no contato agiu de modo patogênico⁴, causando mortes e adoecimentos. Foi apenas após desenvolver inúmeras considerações acerca da eficácia deletéria da fotografia que tomei contato com o livro *Bearded indians of the tropical forest*, de autoria do padre e etnólogo austríaco Anton Lukesch, publicado na Áustria pela Akademische Druck-u em 1976. O livro contém as fotografias tiradas por Lukesch, objeto dos relatos dos índios: 64 imagens em cor e preto e branco, distribuídas nas 143 páginas em que o autor narra episódios da expedição que contactou os Asuriní nas margens do Ipiaçava, afluente do Xingu, além de apresentar descrições de aspectos da vida social asuriní elaboradas a partir de algumas semanas de convivência com os índios.

2 Na Terra Indígena Koatinemo. Vivem atualmente em duas aldeias, e a população soma em torno de duzentas pessoas.

3 Na década de 1970, intensificou-se a presença dos brancos com a finalidade de contatar os grupos indígenas da região, decorrente do surgimento de novas atividades econômicas: mineração, agropecuária e projetos do governo, em especial a construção da rodovia Transamazônica (BR-230).

4 Com referência à noção de agência de Alfred Gell (1998).

Informada pelos relatos acerca da patogenia da fotografia no contato, folheei o livro recém-obtido, curiosa pelas fotos, imaginando que veria retratos de pessoas doentes, meios sorrisos e rostos de sofrimento esboçando o trauma do contato. A expectativa sobre o tipo de imagens que encontraria foi reforçada por alguns depoimentos que ouvi dos Asuriní em 2012, acerca de uma recente expedição aos locais dos aldeamentos pré e pós-contato ao longo do igarapé Ipiaçava. Durante a viagem realizada em 2010⁵, diversos índios adoeceram e os xamãs tiveram pesadelos com os *anhynga* dos mortos (espectros liberados após a morte), principalmente quando chegaram ao local da antiga aldeia Akapepugi, lugar onde os padres construíram seu acampamento, que se tornou o aldeamento onde os Asuriní permaneceram até 1972, quando foram definitivamente realocados para a aldeia do Koatinemo Velho, na margem direita do igarapé Ipiaçava. A memória traumática dos velhos indicou que os momentos iniciais foram carregados de tensões, dramas, mortes e adoecimentos. Eles lembraram também da ineficiência do trabalho da Fundação Nacional do Índio (Funai), que assumiu a “atração dos Asuriní” algumas semanas depois da partida dos padres. Foram registradas treze mortes em pouco mais de um ano de contato, resultado da proliferação de epidemias de gripe e malária.

Qual não foi a minha surpresa quando, percorrendo o livro de Anton Lukesch, me dei conta de que nas fotografias dos padres não havia nenhum indício de sofrimento, doenças, trauma ou desastre cultural e populacional. Os índios, retratados em suas atividades – processando alimentos, pintando os corpos com jenipapo, voltando da roça, tocando a flauta do *turé* ou descansando na rede –, revelavam-se pelas imagens como se nada de muito extraordinário estivesse acontecendo; não são raras as ocasiões em que a câmera registrou pessoas à vontade, sorrindo em atitude posada para o fotógrafo. Há cenas que registram pequenas passagens e alguns episódios do encontro, por exemplo a distribuição dos presentes, ou quando Anton Lukesch experimenta um cigarro asuriní. No livro, a narrativa fotográfica reforça e atesta o que a construção textual sustenta: que o contato foi pacífico, que os Asuriní aceitaram de bom grado a presença dos padres e de sua equipe, e que a convivência com os novos interlocutores foi harmoniosa, amigável e cordial.

5 A expedição teve por finalidade efetuar pesquisa arqueológica colaborativa e foi viabilizada pelo Projeto “Território e História dos Asuriní do Xingu: um estudo bibliográfico, documental, arqueológico e etnoarqueológico sobre a trajetória histórica dos Asuriní do Xingu (século XIX aos dias atuais)”, coordenado pela etnoarqueóloga Profa. Dra. Fabíola Andrea Silva, docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP). O projeto teve apoio da Fapesp e foi realizado entre agosto de 2009 e julho de 2011.

As fotos, que eu não me cansava de ver, não eram compatíveis com os relatos dos Asuriní sobre o desastre que foi o contato, nem com a interpretação acerca da agência patogênica da fotografia. Seria preciso compreender melhor as fotografias da obra *Bearded indians...* e passar a considerar a hipótese de que a relação dos Asuriní com a fotografia no contato não foi patogênica de imediato, ou melhor, não foi apenas patogênica. Como explicar índios tão à vontade, posando alegres ou simplesmente indiferentes diante do equipamento dos padres?

Este artigo pretende explorar, de forma comparativa, a presença das fotografias no projeto documental e científico de Lukesch em contraposição à sua agência entre os Asuriní, o que pude apreender na ocasião da circulação desse acervo em 2015, durante trabalho de campo para minha pesquisa de doutorado⁶. Lukesch apresenta uma crônica da expedição que contactou os índios do Ipiaçava ilustrada pelas fotografias; relatos sobre o contato também foram produzidos pelos Asuriní, ao verem as fotografias. Metacomentários a respeito das fotografias entre os Asuriní são produzidos por Lukesch, ao ver uma das imagens de uma índia fazendo pose para o fotógrafo; e, do lado Asuriní, ao verem as fotos, também produziram reflexões sobre a presença da fotografia no contato. As mesmas imagens podem ser utilizadas e agir de modos muito diferentes, a depender do contexto e do projeto a que servem.

CRÔNICAS DO ENCONTRO: PACIFICANDO OS SELVAGENS OU AMANSANDO⁷ OS BRANCOS?

O livro *Bearded indians of the tropical forest* de autoria do missionário e etnólogo Anton Lukesch é uma referência importante, pois torna conhecida a existência de um povo cuja presença se confirmava apenas pelos relatos dos gateiros (caçadores de onça e gato-do-mato), ribeirinhos e colonos que perambulavam nas chamadas “terras dos Asuriní”, região entre o rio Xingu e seu tributário, o Bacajá.

6 Circulei cópias coloridas das fotografias reproduzindo as páginas do livro de Lukesch.

7 Emprego o termo utilizado pelos Asuriní na sua tradução para o português; não foi possível registrar o termo utilizado na língua. Viveiros de Castro comenta que os Araweté, assim como os Asuriní, procuraram o contato com os brancos e literalmente “pacificaram” os brancos, menos por se sentirem territorialmente encurralados e mais para fugirem às hostilidades de tribos inimigas (Viveiros de Castro 1986, 136). Albert, na introdução do livro *Pacificando o branco, cosmologias do contato no Norte-Amazônico* (2000, 10), afirma que o tema da “pacificação/domesticação dos brancos” visa compreender a diversidade interna de representações que são, em verdade, dispositivos de domesticação simbólica e ritual da alteridade dos brancos e neutralização dos seus poderes nefastos. Albert comenta que o tema “índios amansam brancos” já havia sido evocado por Darcy Ribeiro e também por Rondon a propósito de diversos grupos indígenas, dentre os quais cita os Kaingang, Xokleng, Parintintin, Umutina, Kayapó e Rama-Rama.

Logo no início do livro o autor escreve:

É o maior sonho de todo etnólogo descobrir e fazer contato amistoso com uma das poucas sociedades isoladas e inculturadas que ainda sobrevivem no mundo moderno, e estudar, entender e dar a conhecer o seu estilo de vida indígena [aboriginal] (Lukesch 1976, 9)⁸.

O padre-etnólogo Anton Lukesch documenta o primeiro encontro ou, como ele diz, a “descoberta” dos “silvícolas” que viviam em isolamento, sem contato com a “civilização”. As fotografias funcionam como evidências de que o contato se realizou com sucesso, de forma pacífica e harmoniosa, e que os índios aceitaram com naturalidade e polidez os novos interlocutores. O texto a todo tempo faz referência às fotografias que ilustram e comprovam o que o autor afirma.

Passemos à crônica do encontro, da perspectiva do padre-etnólogo à versão asuriní.

Abril de 1971. Os irmãos Anton e Karl Lukesch e mais seis homens, entre os quais “mateiros” que conheciam bem aquela região da Floresta Amazônica, reuniram-se na pequena cidade de São Felix (PA), na foz do rio Fresco, no Xingu, para organizar os últimos preparativos para a expedição em busca dos índios do Ipiaçava. Entre os equipamentos levados na bagagem estavam ferramentas para a construção de um barracão, encerados, objetos de utensílio para a rotina no acampamento, medicamentos de primeiros socorros e muitos presentes para os índios.

figura 1
Início da expedição por terra com o Pai Karl. Foto e legenda de A. Lukesch (1976, 29).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

⁸ Todas as traduções da obra de Anton Lukesch presentes neste artigo são de minha autoria.

No dia 28 de abril os mateiros viram três índios em uma roça situada a dois dias de caminhada do acampamento em que estavam, e então os irmãos Lukesch e mais quatro dos seis homens se prepararam para uma grande expedição; apenas dois homens permaneceram no acampamento.

Dia 8 de maio, por volta das 17h30, encontraram uma trilha que parecia estar razoavelmente fresca, e então a seguiram a passos apertados, “entusiasmados com a descoberta” e, finalmente, no dia 9 de maio, ao meio-dia, observaram, a cerca de 50 metros de distância, várias cabanas de uma pequena aldeia.

Logo na entrada, um velho imponente se levantou; ao seu lado havia um feixe com muitas flechas, e eles podiam ouvir ruídos de agitação vindos da aldeia. O velho fez gestos frenéticos, o que para os irmãos Lukesch tornou imperativamente claro que deveriam seguir adiante; então, apenas os padres avançaram. Um homem alto e forte, de cerca de trinta anos, apareceu e tomou o lugar do velho – apenas mais tarde eles vieram a saber que esse homem era um dos chefes da aldeia. O índio se dirigiu aos padres apontando o arco de forma ameaçadora. Anton pediu aos membros de sua equipe que deixassem as armas no chão e em seguida arriscou todas as palavras que conhecia nos idiomas indígenas que tinha estudado (tupi clássico, suruí e até kayapó), tudo para fazer aquele homem entender que eles tinham vindo como “amigos”. Para reforçar sua intensão, esticou os braços e ofereceu alguns presentes: facões, machados e miçangas. Agora eles estavam completamente rodeados de índios, e o homem jovem que os abordou não mudava a atitude dura e hostil. Anton ofereceu dois facões a ele, que aceitou, e a tensão começou a diminuir. O “cacique” levou, então, Anton à sua cabana e o pai Karl trouxe mais presentes. Os irmãos chamaram o restante da equipe e os índios também partiram para chamar os outros Asuriní que estavam por perto, em roças ou acampamentos na mata.

figura 2
Acampamento asuriní na floresta na margem direita do Rio Xingu. Foto e legenda de A. Lukesch (1976, 26). Esta imagem está na capa do livro.



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

figura 3
Líder do grupo
experimentando
o cigarro do
Pai Karl. Foto
e legenda de
A. Lukesch
(1976, 103).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

A crônica do encontro com os *tapy'yia* (inimigos) – forma como os Asurini se referiram aos brancos no momento do contato – foi lembrada e contada por Marakauá, índia de sessenta anos, mais de quarenta anos depois do episódio ocorrido. Numa tarde quente de maio, enquanto via as imagens publicadas por Lukesch calmamente deitada em uma rede dentro de sua residência, a índia pegou a fotografia anteriormente reproduzida e se manteve por alguns minutos em silêncio, olhando fixamente para a imagem. Após se demorar nisso, Marakauá se lembrou da história do primeiro encontro e quis contá-la.

Segundo Marakauá, então esposa de Avona, seu marido falava que um dia ia sonhar e amansar os inimigos brancos porque ele era “pajé de verdade”. O modo como ele amansou foi sonhando (*gapuau*, ele sonhou) e ao sonhar, ele “viu no claro” (*aripeuarave gyresak*). A capacidade de viajar aos mundos dos espíritos, nos momentos do sono e durante os rituais xamanísticos, e também de ver os espectros dos mortos (*anhynga*) é referida pelo verbo *aesak*, ver, habilidade que apenas o xamã possui⁹. A ênfase em “ver de verdade” se refere a essa aptidão especial, e ver o que nem todos vêem implica, também, a possibilidade de agir sobre o que se vê. Foi assim, sonhando e vendo (ou “sonhando vendo”), que Avona “amansou” os inimigos brancos.

Avona teria visto, agora como qualquer Asurini, uma grande quantidade de miçanga e facão na beira do igarapé Ipiaçava, e já sabia se tratar de presentes trazidos pelos brancos para eles. Somente depois de ter sonhado e amansado os inimigos foi que os brancos apareceram na aldeia.

⁹ Para maiores informações acerca do xamanismo asurini, ver Müller (1993), especialmente o terceiro capítulo “*Maraká*, o ritual xamanístico”, em que a autora aborda tanto os atos e papéis rituais quanto os princípios cosmológicos que fundamentam o xamanismo.

A vida dos Asuriní antes de maio de 1971 era muito difícil. Marakauá conta que Avona não aguentava mais ficar andando no mato, fugindo de *tapy'yia* – grupos inimigos com os quais mantinham relações tensas, como os Araweté e os Kayapó – e comendo *maritá'ui* (farinha de casca de coco de babaçu) porque não tinham como fazer roça. Depois de perder alguns de seus parentes (um tio e um irmão) em guerras intertribais com os Araweté, Avona, pajé forte que era, decidiu sonhar “para amansar” os inimigos. Marakauá conta: “Ele era bravo, ele dizia que ia amansar *tapy'yia* [inimigo, branco]. Ele perdeu parente dele aí ficava bravo e sonhava pra matar outro, sonhava que comia coração, fígado do outro, mandava criança adoecer de raiva. Pajé matava assim dia”.

LEGENDAS E NOMES, DESCREVER E RECONHECER

Embora as fotografias na obra de Lukesch funcionem de forma integrada à narrativa textual, que as elucida e apresenta, são acompanhadas de suas próprias cartelas explicativas. Desde o primeiro contato com essas imagens me chamou atenção o modo curioso que o autor escolheu para descrever e apresentar algumas das fotos nas legendas. Diante do objeto desconhecido, Lukesch fornece explicações de modo distanciado e objetivo, mas quando o referente da foto se torna extremamente exótico e não há possíveis descrições, o autor conta com a imaginação criativa. As legendas das fotografias são um bom termômetro para medir o teor imaginativo (e de devaneio) no projeto científico de Lukesch, além da sua devota idealização dos “silvícolas” que viviam em isolamento. O estranho hábito dos índios “recém-descobertos” de usar o tecido de uma rede saqueada de ribeirinhos amarrado à cabeça, ou um machado como pingente, produziu legendas pitorescas para explicar “a moda primitiva”, conforme mostram as imagens 4 e 5 e suas cartelas explicativas.

figura 4
Homem vestido em traje de pirata. Foto e legenda de A. Lukesch (1976, 103).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

figura 5
Jovem
entusiasmado
vestindo
machado como
pingente,
amarrado com
fibra nas costas.
Foto e legenda
de A. Lukesch
(1976, 107).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

Boa parte das legendas apenas instruem o leitor a respeito da atividade que está sendo realizada, dos objetos e locais onde a ação acontece, buscando descrever o povo recém-contatado. Em outras, a imaginação e a empatia de Lukesch ganham forma em adjetivos que qualificam as ações: o homem que se deita *confortavelmente* em sua rede, a mulher que pinta *cuidadosamente* sua perna com desenhos geométricos, uma outra que prepara um *delicioso* mingau de mel com milho, ou ainda uma mãe que cuida do seu filho com *ternura*, como se vê na Figura 6.

figura 6
Mulher cuidando
da sua criança
com ternura.
Foto e legenda
de A. Lukesch
(1976, 102).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

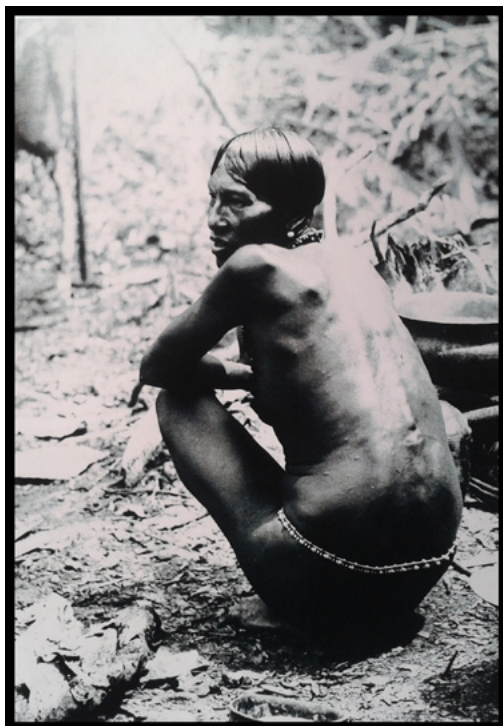
A mulher que cuida do filho ternamente é Patuá, e a criança, a menina Matuia, que hoje tem cinquenta anos; sua mãe faleceu há pelo menos quinze. A Patuá de hoje é neta de Matuia e tem dois anos.

A circulação das fotografias “do padre Antônio”, para falar à maneira asuriní, em trabalho de campo realizado em 2015 trouxe a lembrança de muitos pais, mães, irmãos, irmãs, tios, tias, primos, primas, sogros, sogras, esposas e esposos que já morreram. A atitude usual diante da foto de um “antigo” – Asuriní falecido ao qual se referem pelo termo *bava* – consistia em identificá-lo indicando a relação de parentesco que se tinha com ele. De início, os nomes próprios eram mencionados no caso de o nome do morto retratado já pertencer a uma criança ou jovem vivo; nessa situação, eles inclusive se esforçavam para me explicar a relação de parentesco entre a criança e o morto visto na foto, ao evidenciar de quem a criança herdou o nome. Veveí pediu de presente a fotografia em que Avona, o homem que amansou os brancos, é retratado (Figura 3), para dar ao neto Itareí, de quinze anos. Avona, também chamado Itareí, é avô do lado materno do menino, e é dele que o atual Itareí herdou o nome.

Sabe-se que os Asuriní tradicionalmente trocam de nome com a morte de um parente; nesse caso, substituem os nomes por outros que pertenceram a mortos mais recuados no tempo. Não é o morto que retorna, pois tudo que é do morto tem de ser destruído e, depois de um tempo, nada resta na aldeia a não ser os ossos (*ga akynquera*, ossos dele) enterrados na casa grande, pois o *ynga*, princípio vital, segue para o caminho de Mãira, e o *anhynga*, espectro do morto que a morte libera, também toma seu rumo, sendo escondido pelo xamã até desaparecer. Dos mortos, o que retorna são os nomes próprios, sendo a morte a responsável por esse movimento de mudança. Souza (1994), que estudou o tema da nomenclatura entre os Asuriní em trabalho de campo no fim dos anos 1980 e início dos 1990, afirma que um velho podia chegar a ter quatorze nomes. A autora explica que todo adulto passava a usar outro nome quando alguém falecia e que, entre crianças de até dez anos, a mudança de nomes não seria corrente, permanecendo todas com o nome outorgado por ocasião do nascimento. Em relação à herança dos nomes, Souza observa que, embora a regra não seja restrita, há uma recorrência no fato de que pessoas do sexo feminino recebem o nome de mulheres do lado materno e pessoas do sexo masculino, de parentes homens do lado paterno (Ibid., 91).

Informada a respeito do tabu em pronunciar o nome dos mortos, procurei, no início das sessões de exibição das fotografias de Lukesch, não questioná-los. No entanto, para minha surpresa, ao ver as fotografias, e num esforço de fazer que eu reconhecesse a pessoa retratada, muitos Asuriní enunciaram os nomes. Tal atitude me colocou, de início, diante de um impasse. Marakauá foi quem me ajudou a compreender o que se passava. Afinal, por qual razão, ao verem as fotografias do contato, eles pronunciavam os nomes próprios dos mortos? Marakauá, ao observar uma fotografia que retrata uma índia de cócoras e de costas (Figura 7), diz: “É Jakundá, Araweté flechou as costas dela. Não tem criança com este nome mas pode falar porque ela é muito velha”.

figura 7
Mulher idosa
rodeada por
seus itens
domésticos.
Foto e legenda
de A. Lukesch
(1976, 99).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

A índia me indicava que, tendo morrido há bastante tempo, Jakundá pertenceria ao grupo dos “mortos antigos”, e as memórias a ela associadas poderiam ser lembradas, bem como seu nome, sem prejuízos. Esse foi o caso da grande maioria dos “antigos” retratados pelos padres. O tabu em relação ao nome do morto recente continua vivo, e o perigo existe, pois a desintegração da pessoa libera o espectro *anhynga*. Portanto, pronunciar o nome do morto, assim como ver sua fotografia ou simplesmente se lembrar dele, representa um risco iminente, pois o pensamento, o nome e a imagem podem atrair o *anhynga* para perto da aldeia. Em maio de 2015, confirmou-se o fato de que não é desejável que se vejam imagens de recém-falecidos. A enfermeira¹⁰ da aldeia Ita’aka me contou que os índios pedem constantemente que ela apague as fotos do bebê (filho de Taymira), falecido há cerca de oito meses, do seu celular. Sem que ninguém tenha formulado claramente, acredito que para eles haja relação entre a conservação das fotos e o fato de a enfermeira ter sonhado com o bebê morto por noites e noites seguidas após o sepultamento. A índia Ipikiri disse à enfermeira que os pesadelos dela com a criança eram porque o “espírito do bebê” estaria rondando sua pessoa.

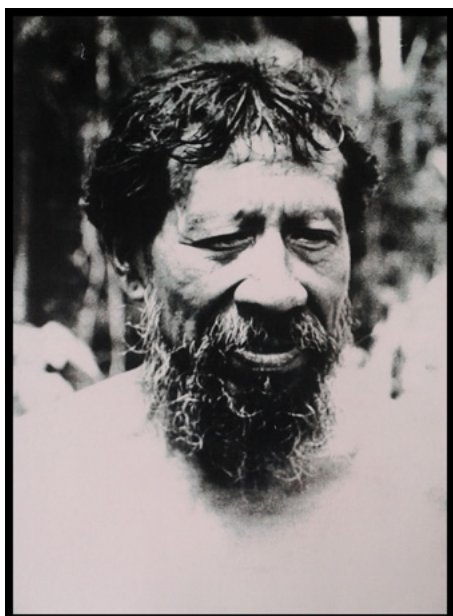
¹⁰ As aldeias Asuriní contam com um posto de saúde aparelhado e com um técnico de enfermagem dos Distritos Sanitários Especiais Indígenas (DSEI), que permanecem em tempo integral nas aldeias. Ângela, enfermeira do Ita’aka, acompanhou os últimos dias do bebê que veio a falecer e, a esse respeito, foi quem me forneceu informações, já que evitei conversar sobre o assunto com os Asuriní.

Voltando aos “mortos antigos”, observei que as fotografias de Lukesch acionaram memórias do passado e, mesmo que algumas lembranças do contato estivessem carregadas negativamente, a recordação dos parentes e de seus nomes teve uma marca positiva. A relação entre nomes e memória já havia sido notada por Souza (1994), que, em sua etnografia, observa a dimensão histórica dos nomes entre os Asuriní. A pesquisadora afirma que, ao mencionarem seus nomes, sempre o faziam contando fatos relacionados aos parentes dos quais os herdaram, emergindo, assim, relatos envolvendo acontecimentos do tempo em que este ou aquele indivíduo faleceu, histórias pessoais do informante ligadas ao morto, dentre outras recordações que indicariam “a existência de uma dimensão cognitiva dos nomes pessoais, no sentido em que os nomes seriam um dos recursos da percepção histórica e da rememoração do passado” (Ibid., 75). Podemos dizer que as fotografias de Anton Lukesch, ao circularem nas aldeias, também entraram no jogo em que se movem nomes e memória, com a diferença fundamental de que as imagens não se transmitem entre gerações.

NOTAS SOBRE A BARBA

A presença da barba entre um povo “genuinamente isolado” chamou tanto sua atenção que Anton Lukesch incorporou o traço ao título do livro, adjetivando os índios da floresta tropical. No entanto, embora dê destaque para esse elemento, pouco se dedica a descrever ou explicá-lo; exatas três linhas são apresentadas pelo autor: “Muitos dos homens têm uma longa barba que alcança a parte superior do peito cobrindo o pescoço. A cor da barba é frequentemente avermelhada, do urucum (*Bixa orellana*) que eles gostam de usar como tinta” (Lukesch 1976, 24 e 33).

figura 8
Típico Asuriní
barbado.
Legenda de
A. Lukesch
(1976, 27).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

No entanto, ao contrário do que observa Lukesch, a presença da barba não era um “traço típico” asuriní, mas refletia uma situação contingencial. Numa tarde em que mostrei as fotografias dos padres ao grupo doméstico de Koati, Boaiva, um velho de 65 anos, explicou-me que eles sempre usaram uma planta chamada *marupá*, que, por suas propriedades cortantes, funciona como navalha para tirar a barba (alguns me disseram se parecer com taquara, outros com capim). Entretanto, como nos anos anteriores ao contato as guerras com inimigos eram praticamente ininterruptas, obrigando os Asuriní a abandonar aldeamentos e acampamentos, eles teriam perdido o *marupá*. A presença da barba nas fotografias também se mostrou um elemento exótico para os índios mais jovens. Koatirei, de vinte anos, disse após ver as imagens: “Eu não sabia que a gente era assim. Não sabia que a gente era tão barbudo”.

A FOTOGRAFIA COMO RELAÇÃO ENTRE ÍNDIOS E BRANCOS

Voltando a uma questão colocada no início: se os relatos acerca da fotografia no contato apontam para sua agência patogênica, por que estão sorridentes e à vontade nas imagens publicadas por Lukesch?

A experiência anterior entre os Kayapó¹¹ proveu Anton Lukesch do conhecimento de que os nativos sustentam uma profunda desconfiança em relação às atividades realizadas por visitantes, antropólogos ou pesquisadores de campo, especialmente vinculadas a fotografias. Entre os Kayapó, os padres teriam enfrentado dificuldades com a fotografia desde o início, pois esses índios identificavam o registro fotográfico com o “roubo da alma”. Lukesch afirma que o termo empregado pelos Kayapó para se referirem à “alma” é o mesmo que atribuem à fotografia, ao retrato e à sombra, todas essas, “coisas misteriosas”. A desconfiança das mulheres Kayapó em relação a tal tecnologia teria permanecido mesmo depois do longo contato com a “civilização”. Anton Lukesch revela nunca ter usado *flash* para não assustá-los e para “não atijar sua velha desconfiança” (Lukesch 1976, 22). Entre os Asuriní, algo muito diferente foi observado.

Uma completa contradição a esta atitude nós encontramos no comportamento dos índios do Ipiaçava. Com interesse benevolente eles seguiram todas as nossas atividades. Quando nós estávamos tirando fotos, eles ficavam até mesmo parados e posando sorridentes para nós [refere-se à figura 28 do livro, reproduzida neste artigo como Figura 9]. Eles obviamente acreditaram que nós estávamos tentando vê-los melhor através da coisa misteriosa [*mysterious*

¹¹ Lukesch publicou alguns trabalhos a partir de sua permanência de campo entre os Kayapó, ocorrida anos antes de realizar a expedição que contactou os Asuriní. Ver Lukesch (1956; 1968).

thing] com seu grande olho, apontada para eles (nossa câmera), fascinados pela sua aparência. Sempre que o meu irmão (Pai Karl) estava usando o flash era muito divertido, eles aplaudiam com risos altos e generalizados (Ibid., 22).

A fotografia indicada na metade do trecho transcrito é a de uma jovem mulher diante de uma casa. Ela leva as duas mãos à altura da cabeça como se estivesse no meio de um gesto, interrompido pela foto. A perna esquerda está à frente, numa postura de pose; enquanto realiza uma pequena torção do tronco para olhar para a câmera, esboça um sorriso.

figura 9
Mulher posando para foto. Foto e legenda de A. Lukesch (1976, 70).



Crédito: © Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

É incontestável que os Asuriní estavam à vontade diante dos novos interlocutores; caso contrário, por que tantos sorrisos gravados pela câmera? Os índios compreenderam bem que, de fato, os padres estavam fascinados por sua aparência. A respeito do *flash*, estranha-me a informação de que eles teriam aplaudido; que o relampejo de luz artificial tenha provocado risos creio ser possível, mas a imagem de índios recém-contatados aplaudindo o *flash* me parece um exagero. Em verdade, a atitude receptiva dos índios diante da presença da câmera e os sorrisos presentes nas imagens reforçam a narrativa que Lukesch constrói de que o contato foi pacífico e que, aceitos como amigos, os brancos puderam compartilhar o ambiente de “harmonia” da comunidade, harmonia atribuída não apenas às regras e normas das “tradições tribais”, mas também ao isolamento dos “silvícolas” do Ipiçava (Ibid., 21). A fotografia seguinte capturou uma pequena cena da convivência e troca amistosa entre o padre Anton Lukesch e uma índia Asuriní. Embora o autor do livro nada comente, Karl Lukesch deve ter feito o papel de fotógrafo.

figura 10
Autor aprendendo a fumar da maneira asuriní. Foto: Karl Lukesch (embora a imagem não esteja creditada a ele) e legenda de Anton Lukesch (1976, 76).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

Não posso deixar de notar uma certa ingenuidade nas palavras de Anton Lukesch ao insistir na receptividade dos índios em partilhar a “harmonia” da comunidade, atmosfera na qual a fotografia estava envolta. Em conversa com os Asuriní, quase 45 anos depois, ficou claro que a visão de hoje sobre a presença da câmera dos padres no momento do contato aponta para um sentido um pouco diferente.

Assim como o café amargo, a fotografia foi tolerada como prática inevitável e necessária, inerente ao contato e à convivência com os brancos. É sabido que os Asuriní, anos antes do contato, encurralados que estavam pelos inimigos Xikrin e Araweté de um lado, e pressionados pelos regionais que avançavam em seu território, de outro, não viram alternativa a não ser estabelecer o contato com os *akarai*.

Em depoimento sobre o encontro com os padres, Marakauá afirmou que o registro fotográfico foi inicialmente percebido como algo estranho e potencialmente perigoso, mas quando se deram conta de que fazia parte das atividades dos brancos, os Asuriní teriam aceitado e recuado. Ela conta: “Os *tapy'yia* [inimigos] estavam tirando foto e o pajé se assustou com a foto. Aí outro disse: ‘Não é pra se assustar não, é assim que branco vai fazer com a gente’”. Matuia, índia que traduziu o relato de Marakauá, explica, formulando a frase de outra maneira, que o índio, ao ver que o pajé se assustava com a fotografia, teria dito: “Não vira pajé pra ele [para os brancos] porque nós vamos mudar nossa cultura. É outra coisa agora, temos que nos acostumar”. Com a intenção de complementar seu comentário, Matuia comparou a fotografia ao consumo de alimentos industrializados com os quais os Asuriní teriam se “acostumado”, como bolacha, açúcar e farinha, dentre muitos outros.

Aceito o contato e a produção de imagens, a fotografia operou a mediação entre índios e missionários, funcionando como moeda de troca com os padres: os Asuriní aceitaram o contato e permitiram ser fotografados; como permuta, ganharam presentes.

figura 11

O autor distribuindo machados.

Foto: K. Lukesch e legenda de A. Lukesch (1976, 50).



Crédito: ©Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

Lukesch tem claro que os presentes são uma estratégia necessária ao primeiro contato e que o oferecimento de bens industrializados demonstra a atitude pacífica dos brancos de uma maneira concreta desde o início (Ibid., 121). No relato do contato fornecido por Marakauá, após receber muitos presentes, Avona gritou para os outros índios que estavam por perto que eles podiam chamar os parentes, pois os brancos “não estavam fazendo nada de ruim com ele”. Avona tinha conseguido amansar os brancos, e os presentes eram uma prova disso. Dar e receber mercadorias foi a confirmação de que os índios barbados da floresta tropical tinham aceitado o contato, tendo sido “pacificados”, da perspectiva dos padres, e os brancos “amansados”, da perspectiva dos índios.

Se a desconfiança em relação ao que a fotografia pode causar estava presente no primeiro contato, as mortes e os adoecimentos decorrentes do encontro com os brancos apenas confirmaram as suposições iniciais de que a fotografia podia agir de maneira deletéria e negativa. É apenas *a posteriori* que o discurso surge, como uma interpretação sobre um evento do passado. Caso o contato oficial com a sociedade nacional não tivesse sido o desastre que foi, muito possivelmente eles teriam menos motivos para desconfiar da fotografia, o que não implicaria, creio, uma ausência total de suspeitas, já que, subjugada à agência dos brancos, não faltavam motivos para duvidarem.

Em suma, espero ter situado o leitor a respeito dos encontros e desencontros de concepções e entendimentos entre os Asuriní do Xingu e os padres-etnólogos em torno da presença da fotografia na situação do primeiro contato. Tais versões por vezes se contrapõem e ao mesmo tempo revelam que as fotografias funcionam como mediadoras de relações entre índios e brancos. Entre os Asuriní a fotografia adquiriu diferentes agências e interpretações, o que nos auxilia, inclusive, a compreender suas primeiras reações diante da câmera dos padres – que as próprias imagens do livro *Bearded indians...* testemunham (ao mesmo tempo que constroem) –; o discurso presente até hoje em relação a sua agência patogênica, como interpretação a *posteriori* do desastroso contato; e a positividade com a qual é investida atualmente. A circulação das fotos de Anton Lukesch na aldeia em 2015 reforçou o polo da positividade. As fotografias evocaram lembranças dos parentes retratados e trouxeram seus nomes, o que foi vivido de forma agradável principalmente pelos Asuriní com mais de sessenta anos, que se recordam bem da chegada dos padres. Além disso, com as fotografias vieram as memórias do contato e, embora se tratem de acontecimentos carregados de tensões e dramas, já se encontram recuados no tempo, o que permitiu aos Asuriní lançar novos olhares ao que aconteceu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert, Bruce. 2000. Introdução: cosmologias do contato no Norte-Amazônico. In *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico*, org. Bruce Albert e Alcida Rita Ramos, 9-21. São Paulo: Unesp.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon.
- Lukesch, Anton. 1956. Über das Sterben bei den nördlichen Kayapó-Indianern. *Anthropos*, vol. 51, no. 5-6: 967-984.
- Lukesch, Anton. 1968. *Mythos und Leben der Kayapó*. Wien: E. Stiglmayr.
- Lukesch, Anton. 1976. *Bearded indians of the tropical forest: the Asurini of the Ipiaçaba: notes and observations on the first contact and living together*. Graz: Akademische Druck-u.
- Müller, Regina Polo. 1993. *Os Asuriní do Xingu: história e arte*, 2ª ed. Campinas: Unicamp.
- Müller, Regina Polo. 2000. Corpo e imagem em movimento: há uma alma nesse corpo. *Revista de Antropologia*, vol. 43, no. 2: 165-193.
- Souza, Maria Luiza Rodrigues. 1994. *Nomes e história do contato entre os Asuriní do Xingu*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Villela, Alice. 2015. Quando a imagem é a pessoa ou a fotografia como objeto patogênico. In *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*, org. Sylvia Caiuby Novaes, 109-121. São Paulo: Edusp.

Villela, Alice. 2016. *O negativo e o positivo: a fotografia entre os Asuriní do Xingu*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Viveiros de Castro, Eduardo Batalha. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, São Paulo: Zahar, Anpocs.

ALICE VILLELA

Doutora em Antropologia Social pela USP (2015). Realiza pesquisa junto aos Asuriní do Xingu (PA) desde 2005 investigando temas como a performance no ritual indígena, noções de imagem, fotografia, audiovisual e produção de imagens. Integra o Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama – NAPEDRA e o GRAVI- Grupo de Antropologia Visual, ambos da USP.

recebido
12.04.2017
aprovado
04.05.2017



Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil

KELEN PESSUTO

O LADO *BRICOLEUR* DE PEDRO COSTA¹

RESUMO

Neste artigo, analisa-se a evolução do método de filmagem do cineasta português Pedro Costa. Grande admirador do movimento punk dos anos 1970, Costa não esconde a influência que o movimento exerce no seu modo de fazer cinema. A partir da ideia do DIY – *do it yourself* – o diretor torna-se um *bricoleur* ao se utilizar da técnica da colagem na realização de seus filmes, principalmente na pré-produção. Trata-se aqui da bricolagem enquanto técnica. Desde *O Sangue* (1989), primeiro longa-metragem de Costa, até *Cavalo Dinheiro* (2014), o processo de produção do diretor tem progredido em direção a uma maneira de filmar própria e que cada vez mais se aproxima da Antropologia. O termo bricolagem surge consagrado na Antropologia por Lévi-Strauss, ao se referir ao pensamento mítico, contrapondo-o ao científico. No cinema, a figura do *bricoleur* é representada, especialmente, por Jean-Luc Godard. Procura-se ainda analisar as etapas em que consiste o processo de Costa, seu *modus operandi*, a partir do material extrafílmico que permeia sua obra, como suas entrevistas, escritas e o curso ministrado pelo diretor.

palavras-chave
cinema português; movimento
punk; bricoleur; antropologia
visual; “não” atores.

1. Este trabalho contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

INTRODUÇÃO

Sua potência é de surgir do nada, ou de um breu tão profundo que a escuridão os dissimula pelos contornos dos becos. Na penumbra, à distância das negociações mais óbvias, seu aparecimento resplende, por isso, de uma luz bem mais intensa (Caiafa 1985, 9).

A frase acima, de Janice Caiafa (1985), escrita na introdução de seu livro sobre o movimento *punk* no Rio de Janeiro, pode ser usada para se referir não só ao surgimento do movimento em terras cariocas, mas, retirada do contexto, também podemos transpô-la à fotografia² dos filmes de Pedro Costa. Mas, a influência *punk* nos filmes do diretor não se restringe à aparência, ela está presente, principalmente, na concepção do filme.

Pedro Costa nunca escondeu sua admiração pelo movimento *punk*. Quando adolescente, embalado pelo som de *Sex Pistols* e *Wire*, acompanhado de uma turma de amigos, a qual denomina *gangue*, Costa teve seus primeiros contatos com os filmes de Jean-Luc Godard e Jean Marie Straub.

Ingressou na Escola Superior de Cinema em 1976, logo após a revolução; o que o animava eram os ideais anarquistas que pairavam, nesse período, entre os estudantes. António Reis, um dos mais importantes cineastas portugueses, que imergiu na representação da ruralidade e da vida campesina, foi um de seus primeiros professores. Conta Costa (2016a) que sempre quis ter feito música, mas ter Reis como professor fez com que ele continuasse a estudar cinema. Na universidade, aprendeu a operar os equipamentos de som, filmagem e montagem, o que lhe permitiu trabalhar nas mais diversas funções antes de realizar seu primeiro longa, *O Sangue* (1989), exibido no Festival de Veneza.

No contexto do cinema português, Pedro Costa surge como figura decisiva na renovação da chamada Escola Portuguesa, que “[...] ancora-se no cinema de autor onde cada filme de cada realizador vive pela sua própria originalidade” (Barroso e Ribas 2008,146), e cuja consolidação se deu nos anos de 1980. Após o estabelecimento do Estado Novo em 1933, o cinema português se dividiu em três vertentes: o cinema oficial do regime – cujos temas eram apolíticos e moralistas – representado, principalmente, por António Lopes Ribeiro; o cinema comercial de entretenimento e o Cinema Novo português, criado como oposição ao regime. No período entre a Revolução de 25 de abril de 1974 e o começo da década de 1980, o cinema português voltou-se às produções coletivas e de documentários,

2. Sua fotografia é marcada pelo mínimo uso de iluminação artificial e pelo uso da sombra como elemento dramático.

influenciado pelos Cineclubes. Foi somente a partir do final desta década que essa cinematografia se destacou, dado o surgimento de uma nova geração de realizadores, figurando Pedro Costa entre esses nomes.

Segundo os autores:

Com uma crescente importância durante a década de 1990, retoma-se uma diluição da ficção, patente em filmes importantes do cinema português, como os citados *Acto da primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) ou *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977), onde a ficção e o documentário coexistem na criação de algo novo. Para esta diluição concorre a significativa ajuda da introdução do digital – de que é caso paradigmático a obra de Pedro Costa (Barroso e Ribas 2008, 150).

O cinema de Pedro Costa borra a fronteira entre o documentário e a ficção. Até mesmo as obras consideradas ficcionais pelo diretor acabam por concorrer em festivais de documentários.

A ficção cola-se ao documentário, em uma obra híbrida, que dispensa classificações. Para este artigo, interessa menos o gênero no qual a obra resulta do que o modo como Pedro Costa emprega sua metodologia para realizá-la. O foco aqui é desvendar o método de direção adotado por Pedro Costa, que considera seu cinema um cinema de colagem. Uso, neste artigo, o termo bricolagem enquanto técnica.

Seu método não é fixo; Costa está sempre a inovar, a explorar as possibilidades de contato entre seus interlocutores, com novos dispositivos e equipamentos. Cada filme tem seu próprio dispositivo, etapas, equipes e método diferentes.

Nas palavras de Eduardo:

Talvez seja preciso retornar não exatamente à filmografia, procurando nela as matrizes históricas e estéticas ou caçando com lupas a célula-mãe do autor, mas retornar e conhecer cada filme específico, cada sequência, cada plano, sem domesticá-los ou enquadrá-los em determinada definição de conjunto. Conhecer de novo, se for o caso, mas sem reconhecer (Eduardo 2010, 43)

Embora, desde *O Sangue* (1989) a *Cavalo Dinheiro* (2014), Costa tenha inovado na maneira de fazer seus filmes, todos eles são permeados pelo uso da

colagem.³ *O Sangue* foi realizado nos moldes tradicionais do cinema. Com uma grande equipe, equipamentos sofisticados, roteiro ou como o próprio diretor nomina: “um filme dentro do sistema” (Costa 2016a), mesmo assim sua estética e conteúdo destacam-se dos filmes comerciais.

Este artigo analisa a influência da bricolagem nos longas-metragens de Pedro Costa, a partir do DIY – *do it yourself*, personificado na figura do *bricoleur*, utilizando não somente os filmes como parâmetro, mas, principalmente, suas entrevistas, seus escritos e o curso do qual participei, em 2016. Ou seja, discute seu *modus operandi*, o método de realização de seus filmes.

Começo traçando um panorama do uso do termo no movimento punk – que se baseia na filosofia do DIY –, na antropologia e no cinema, para então analisar as etapas do processo de produção do cineasta, que consiste na pesquisa do tema, na escolha e direção dos “não” atores.⁴

A ESTÉTICA PUNK E A BRICOLAGEM

O movimento punk surgiu, no começo dos anos 1970, concomitantemente, na Inglaterra e nos Estados Unidos,⁵ a partir do estilo musical adotado por bandas como *Sex Pistols* e *Ramones*, respectivamente. Momento em que os jovens se viam descontentes com a situação econômica e política, na qual o conservadorismo havia assumido o poder em diversos países e a recessão atingira grande parte da população.

Na Inglaterra, o punk surge como uma reação aos valores ultraconservadores com os quais Margaret Thatcher governava o país e que faziam crescer um sentimento xenófobo e racista entre a população. Os jovens estavam descontentes por não se sentirem representados nas artes, tidas como massificadoras e elitistas, que espelhavam esse sentimento retrógrado.

3. Esta análise não leva em conta seus documentários *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), *Ne change rien* (2005) e nem suas curtas-metragens.

4. Na análise do cinema iraniano, refiro-me aos atores não profissionais como “não” atores, com o não em itálico, para reforçar minha convicção de que mesmo que não sejam profissionais, nos filmes, eles atuam, fabulam e são dirigidos pelo cineasta. É uma relação de ser e estar que se estabelece durante suas performances. Eles agem como se fossem eles mesmos ou outros personagens. Este tema foi discutido por mim durante o mestrado (Pessuto 2011). O mesmo pode ser dito dos sujeitos que atuam nos filmes aqui analisados de Pedro Costa. Vanda, Ventura, Vitalina, entre outros, são pessoas que Costa encontrou e acabaram fazendo parte de seus filmes, às vezes agindo como se fossem outras pessoas, às vezes agindo como se fossem eles mesmos.

5. Alguns autores afirmam que o surgimento do punk se deu com o show dos Sex Pistols, em Londres, em frente ao atelier da estilista Vivienne Westwood, outros defendem que se iniciou nos Estados Unidos com Ramones (Gallo 2010; Caiafa 1985; Bivar 2001).

O punk surge como uma atitude rebelde a partir da ideia de se construir uma outra cultura capaz de representar toda a gente: os negros, os imigrantes e as minorias, por meio da música, da literatura, das artes plásticas e da adoção de um visual diferenciado, como fator de identidade.

Em busca de uma autonomia frente à civilização, recusaram-se à adesão aos canais propostos de participação política, afastando-se igualmente dos partidos de esquerda, por quem eram criticados, e assumindo uma independência nas várias instâncias da vida, expressa no lema que o caracteriza *Do It Yourself* (Gallo 2010, 287).

O lema DIY surge no movimento punk como uma questão política e logo se incorpora à estética e à música, baseado na ideia de que qualquer indivíduo pode participar do processo de criação cultural. É concebido como um processo mais democrático e menos elitista. Como abordarei adiante, Pedro Costa incorpora esse processo democrático em seu cinema, no qual qualquer um pode ser ator, qualquer um pode ser o roteirista.

O visual punk se distingue pela combinação de elementos característicos, que fogem dos padrões da moda. Os adeptos desse visual adotam um estilo agressivo, como jaquetas de couro, calça jeans, com broches, alfinetes, retalhos, símbolos e pregos colados e costurados em suas indumentárias, em detrimento de roupas de marcas e do conservadorismo.

O punk é a quebra de convenções, é a abdicação das normas vigentes em prol de um estilo mais despojado e democratizante. A música punk se caracteriza, na maioria das vezes, por se aproximar do público por intermédio da simplificação de suas letras, que abordam desde questões políticas e sociais (anarquismo, nihilismo, desemprego, contestação), até temas como sexo, drogas e diversão. São músicas consideradas fáceis de tocar, por possuírem até três acordes, que adentram na filosofia do DIY, incentivando outros jovens a criarem suas próprias bandas.

Em Portugal, os grupos musicais punks começaram a surgir no final da década de 1970, sendo a banda portuguesa *Aqui d'El Rock* a primeira a aderir ao estilo musical punk (Lemos 2011). Logo em seguida, outras surgiram. Inclusive, Pedro Costa começou sua carreira artística como músico, integrando uma dessas bandas.

Na Antropologia, o uso do termo *bricoleur* aparece pela primeira vez em Lévi-Strauss, que usa a expressão bricolagem para explicar os padrões característicos do pensamento mítico, diferenciando-o do científico. Distingue os meios utilizados na técnica da bricolagem e os do cientista (na figura do engenheiro), pois a primeira se vale de meios finitos, do que se

tem à mão, reutilizando materiais disponíveis, enquanto o engenheiro utiliza matéria-prima, instrumentos criados para certas finalidades. A bricolagem opera com as oportunidades que se apresentam. Assim, os objetos se definem por sua instrumentalidade, na qual “os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’” (Lévi-Strauss 1989, 33), sendo que tais elementos possibilitam um extenso conjunto de relações.

Lévi-Strauss chama de bricolagem a ciência “primeira”, que evita chamar de primitiva, pois, para ele, não há nada de primitivo na técnica do *bricoleur*. “Em nossos dias o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos, se comparando com os artistas” (Lévi-Strauss 1989, 32). Assim, essa técnica consiste em utilizar os meios que se oferecem no momento para a realização, podendo alcançar resultados “brilhantes e imprevistos” (Lévi-Strauss 1989, 32).

No cinema, Jacques Aumont (2004, 156) chama de “improvisadores do espírito” os cineastas que praticam a bricolagem, afirma que eles utilizam “tanto o material mais nobre quanto o mais despojado” e ressalta o uso mais literal da bricolagem entre aqueles que praticam o *found footage*, que se apropriam de imagens já feitas, em detrimento do registro imagético. Nesse caso, o papel do cineasta está na organização desse material. Como exemplo, apresenta-nos o cinema de Alain Fleischer e de Yervant Gianikian e de Angela Ricci-Lucchi, que realizam suas obras com material já existente.

Ainda para o autor, entre a bricolagem e o cinema hollywoodiano, há um outro nível de experimentação no cinema: o artesanato. O cineasta artesão é aquele que, para cada novo projeto, busca “[...] material intelectual e artístico e os meios econômicos e institucionais” (Aumont 2004, 161) próprios, como o caso de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Ainda na visão de Aumont (2004, 162), “O artesão é, por excelência, aquele que inventa tudo sozinho” que em cada obra utiliza meios e processos diversos.

A bricolagem, no sentido literal como abordado por Aumont, aparece com intensidade nos trabalhos de Jean-Luc Godard, uma das inspirações confessadas do cinema de Costa.⁶ Godard trabalha com a ideia da bricolagem imagética, quando utiliza materiais de arquivos, como filmes, fotos, cores, capas de livros e discos; textual, ao citar vários autores e ao utilizar anagramas e intertítulos, já muito explorados pelo autor desde a década de 1980; e a fonética ou sonora, a partir da colagem de sons. A colagem, como um campo de batalhas, em seus filmes, produz a intertextualidade.

6. Pedro Costa encontra inspiração também na obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub (Gallagher 2009; Gorin 2009).

Robert Stam (2013), em seu ensaio *Do texto ao intertexto*, prefere falar sobre intertextualidade e não gêneros ao se referir ao cinema, pois, para o autor, o termo gênero possui um caráter passivo e determinante, enquanto a intertextualidade “[...] é mais ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes” (Stam 2013, 227). Além disso, intertextualidade relaciona outros meios e artes.

Em *Histoire(s) du cinéma* (1988-98), Godard explora ao máximo a possibilidade da colagem intertextual. Impulsionado pelo uso do vídeo, que proporciona um campo maior de experimentação que a película, o realizador usa fragmentos de filmes, recortes de jornais, pinturas, desenhos, sobreposição de imagens... “[...] todas as combinações, todos os afastamentos ou aproximações próprios para suscitar novas formas e significações” (Rancière 2013, 40).

Desse modo, o sentido da imagem no filme não é somente aquele captado pela câmera, mas a dialética que o confronto entre as imagens produz. O método do diretor “[...] se baseia na redistribuição ousada e irreverente da conjugação dos sistemas de signos concorrentes” (Delle Vecche 1996, 114), que é possível, por exemplo, quando o diretor, por meio da colagem, contrasta cores, texturas e formas, para evocar o que não está lá, ou “o que simplesmente existe de forma intangível, irrepresentável” (Delle Vecche 1996, 111).

Já no cinema de Pedro Costa, que costuma se referir a seu método como colagem, a bricolagem aparece na apropriação de materiais, não aqueles já filmados, mas sim encontrados pelo cineasta (2012, 2013, 2016a, 2016b). Tais materiais não são películas impressas – como os autênticos *bricoleurs* – mas locações, pessoas do bairro, diálogos improvisados, entre outros; renunciando a cenários construídos, atores profissionais e roteiros elaborados. Por isso, Costa faz uma diferenciação entre o criar e o encontrar. Para o cineasta, a colagem para é a união desses materiais, por isso é um *bricoleur*, que adapta tais materiais e, ao mesmo tempo, um artesão, que possui um método próprio para cada filme. A bricolagem de Costa se aproxima mais da concepção do termo na Antropologia, denotando instrumentalidade das oportunidades apresentadas, em detrimento de um instrumento criado para um uso específico, do que de sua concepção de acordo com a teoria do cinema – daquela exposta por Aumont.

Os ideais do movimento punk e do DIY atuam no cinema de Pedro Costa, principalmente no método de concepção de seus filmes. Seja ao escalar “não” atores para tais películas, ao invés de atores profissionais, ou ao promover um método democrático de realização, no qual não impõe um roteiro pré-concebido, mas sim propiciando uma criação conjunta.

Costa não obedece às regras tradicionais de filmagem (nem dos documentários e nem das ficções). Ele abdica das grandes produções, das equipes numerosas, dos equipamentos sofisticados, em favor de um cinema mais intimista, em que não prevalece a figura do produtor e em que possa ter mais liberdade. “Todas as pessoas que mais gosto acabaram sendo produtores de si próprios, Godard, Jean Rouch, todos eles são pequenas unidades de produção. (António) Reis propunha muito isso e fazia-o próprio” (Costa 2016c).

Os materiais que Pedro Costa diz encontrar são as locações. Primeiramente, Cabo Verde, país que o fez mudar seu modo de fazer filmes, como explicarei adiante; o mesmo deu-se com Fontainhas, bairro de imigrantes no subúrbio de Lisboa. Também os atores de seus filmes são pessoas encontradas no bairro, como Vanda, Ventura e Vitalina; sons, como os ruídos da demolição do bairro de Fontainhas, e diálogos, que são dados pelos atores, entre outros.

Costumo usar o termo colagem porque, enfim, no sentido mais literal, colagem é, por um lado uma maneira de fazer arte muito barata... por exemplo, na pintura, são papéis colados, colagem de materiais encontrados, e isso é aplicado nos filmes que faço, que são sempre com orçamentos muito baixos. Os elementos que utilizo são encontrados, como é muitas vezes nas colagens. Colagens, pelo menos no sentido das artes visuais, artes plásticas... por exemplo, os cubistas faziam muito, com jornais, um bocado de papel de cor [...], e eu também, de certa maneira trabalho muito com materiais encontrados. Eu costumo dizer que nós, durante o processo de rodagem, de preparação, de rodagem de qualquer dos filmes encontramos muitas coisas pelas ruas. Às vezes são pessoas mesmo. Por exemplo, a Vitalina que estava comigo agora, foi uma pessoa, agora uma atriz, que encontramos durante o filme. Nós estávamos à espera de mais um personagem. O filme seria uma coisa, depois encontramos-la literalmente na rua e foi mais um elemento que se vai colar ao filme que já existia (Costa 2016b).⁷

Os elementos que Pedro Costa utiliza são encontrados no próprio mundo empírico, de cujas sobras ele também se aproveita, ou do que ele mesmo denomina, “desperdícios da realidade” (Costa 2016b). Costuma trabalhar com o que está à margem da sociedade: o imigrante, o pobre, o desfavorecido pelo sistema.

O que não é exclusividade de seu cinema. O neorealismo italiano, por exemplo, se apropriava das sobras, das pessoas encontradas nas ruas

7. Áudio da entrevista realizada está disponível.

(além dos atores profissionais), dos escombros do pós-guerra. Assim como o cinema iraniano, nas figuras de Abbas Kiarostami e Jafar Panahi, que utilizam locações reais, “não” atores e buscam temas inspirados no cotidiano, muitas vezes, desses próprios personagens. O que difere o cinema de Pedro Costa é que o diretor realiza um processo colaborativo. Tanto os neorealistas quanto os cineastas iranianos mencionados utilizam a improvisação, mas os enredos não são, geralmente, baseados nas experiências dos próprios “não” atores.

Seu método se aproxima também do cinema curdo, principalmente daquele praticado por Bahman Ghobadi, que nega as grandes produções, os roteiros pré-concebidos, os atores profissionais, os cenários e os estúdios, em favor de um cinema mais documental, no qual participam “não” atores e suas experiências.⁸

BRICOLAGEM NA CONCEPÇÃO

O primeiro filme de Pedro Costa, *O Sangue* (1989), foi realizado de modo convencional, ou seja, a partir de um roteiro, com equipe numerosa, câmera 35mm, equipamentos sofisticados, plano de filmagem, atores profissionais e financiamento do Instituto Português de Cinema (IPC).

O primeiro e principal aspecto da bricolagem, enquanto técnica, começa a aparecer no cinema de Pedro Costa já na concepção de seus filmes, isto é, na pré-produção, a partir de *Casa de Lava* (1994).

Foi durante a realização de *Casa de Lava* que Pedro Costa mudou completamente seu jeito de trabalhar, influenciado, principalmente, pelo campo com o qual deparou em Cabo Verde.⁹

Pedro Costa pretendia filmar de maneira tradicional, mas deixou-se afetar pela paisagem e pelas pessoas locais, o que o fez abandonar o roteiro prévio de seu filme e a boicotar as filmagens, pois sentiu que não era um filme dentro do *mainstream* que queria realizar. “Quando cheguei a Cabo Verde, conheci pessoas que se comportavam, que se moviam, agiam e falavam ao contrário do que tinha lido, visto e pensado à distância” (Artecapital n.d.). Sendo assim, o roteiro escrito anteriormente havia se tornado obsoleto, o que o fez mudar completamente seu plano de trabalho.

⁸ A relação entre o cinema de Bahman Ghobadi e Pedro Costa está sendo desenvolvida em minha tese de doutorado.

⁹ Cabo Verde foi colônia portuguesa do século XV até sua independência, em 1975. Era o principal sítio para o comércio de escravos e serviu como entreposto comercial e de provisionamento por estar na rota marítima entre Portugal e Brasil.

O diretor deixava a equipe dormindo e partia acompanhado de seu técnico de som para conhecer pessoas e recolher histórias: “Saia para conversar com as pessoas na rua” (Costa 2016a). Mas esse não foi seu primeiro contato com a região. Dois anos antes das filmagens, o diretor havia visitado Cabo Verde, como uma ‘viagem de preparação’ para o filme, como assim denomina sua pesquisa de campo.¹⁰ (Costa 2013)

Em entrevista ao portal Artecipal, Costa conta como o caderno que levou para apontamentos sobre a filmagem acabou tendo outro propósito, durante sua segunda ida a campo já para a rodagem:

Perdi-me completamente quando cheguei ao Fogo e comecei a colar nas folhas quadriculadas retratos das mulheres de Chã das Caldeiras, uma aldeia mesmo no sopé do vulcão. Fui colando também recortes de notícias dos jornais, *fait-divers*, fotografias de revistas, postais, pequenos fragmentos de textos ou imagens que tinham a ver a ver com o filme, ou com a história que eu começava a concretizar naquela terra. Eram apontamentos alusivos, nada muito direto, eram coisas mais da ordem da associação poética (n.d.).

Seu filme foi se construindo por meio dessas ideias associativas, e o que seria uma coisa acabou se transformando em outra, a partir do momento em que o diretor se deu à liberdade de ousar, de romper com o processo do cinema tradicional e permitir que o caderno substituísse o roteiro.

Num guião será sempre pretensioso ou até ofensivo citar Ésquilo ou referir um desenho do Paul Klee para descrever uma personagem. Aqui podemos pôr o poeta Desnos a falar crioulo e esse tipo de encontro pode ser afirmado e sublinhado sem reservas (Costa 2013,2).

O resultado foi publicado no livro *Casa de Lava – Caderno* (2013), no qual Costa leva ao extremo a colagem ao sobrepor, contrapor e associar fotografias, poemas, pinturas, cartões postais, cores, recortes de jornal e depoimentos. Uma espécie de caderno de campo de Costa, em forma de *scrapbook*, o qual o diretor chama de “*fac-símile*” (Artecipal, n.d.).

10 O trabalho de Pedro Costa aproxima-se da Antropologia visual, principalmente da metodologia utilizada por Jean Rouch ao realizar suas etnoficções, tema este que será abordado em meu próximo artigo.

figura 1
Caderno Casa
de Lava¹¹.



O roteiro original, que foi utilizado para conseguir financiamento e no qual toda a equipe de produção havia baseado seu planejamento e escolha de equipamentos, era baseado no filme *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur 1943), pelo qual Pedro Costa tem intensa admiração (Costa 2013). Mas acabou se transformando na experiência de Mariana (Inês de Medeiros), neste país que é um mistério para ela e onde procura a autodescoberta, por meio do contato com os habitantes locais e com o cenário vulcânico. A personagem representa aqui o próprio diretor, a descoberta de seu novo método, o encontro com o povo cabo-verdiano, a música, e, porque não, sua paixão¹¹ pelo país, traduzida pelo amor platônico de Mariana por Leão.¹²

11. Em suas entrevistas, cursos e nos próprios filmes de Pedro Costa, é nítido perceber que o interesse pela cultura e povo de Cabo Verde emana de um sentimento de fascínio pelo tema.

12. Leão (Isaach de Bankolé), o personagem cabo-verdiano de *Casa de Lava*, sofre um acidente ao cair da grua onde trabalha em Lisboa. Após o ocorrido, ele é transferido em coma para sua casa em Cabo Verde e a enfermeira Mariana o acompanha na sua convalescência.

figura 2
Fotogramas
de *Casa de
Lava* (Pedro
Costa 1994).



Mariana deixa-se afetar por Cabo Verde e seus habitantes



É um filme baseado no encontro, no afetar e ser afetado pelo contexto. Ele não se sente confortável em escrever um guião, pois o faz perceber que está a perder o contato com o local, com as pessoas ou com a realidade (Costa 2016b): “o princípio de um filme e a razão, normalmente estão associados a uma pessoa ou a várias pessoas ou a pessoas e sítios, que foi meu caso no princípio da relação com Fontainhas” (Costa 2016b). Por isso, a pesquisa é essencial no seu método. Somente ao conhecer as pessoas e suas relações com os locais onde habitam, é que surgem os germens dos filmes de Costa. E se apropria também do resultado do encontro do cineasta e sua câmera com esses sujeitos.

Durante a realização de *Casa de Lava*, em suas conversas com os moradores locais, foi requisitado ao realizador que levasse à Portugal presentes e cartas para quem estava além-mar. Ao regressar à Lisboa, Costa visitou o Bairro das Fontainhas, para onde era endereçada a maioria das cartas. Foi então que descobriu o local e as pessoas que fizeram parte de suas obras posteriores.

Fontainhas era uma comunidade formada, principalmente, por imigrantes cabo-verdianos, localizada no subúrbio de Lisboa, composta de casas humildes e vielas estreitas. O bairro foi demolido no começo dos anos 2000, e seus habitantes transferidos para um conjunto habitacional em outro bairro, o Casal da Boba, que não possui, entretanto, a vivacidade de Fontainhas. Costa teve seu primeiro contato com o bairro na década de 1990, ao regressar de Cabo Verde com as cartas. Fontainhas tornou-se seu campo de pesquisa, desde então.

figura 3
Fotogramas de
No Quarto de Vanda (Pedro
Costa 2000).



As mensagens facilitaram seu ingresso no bairro e o contato com as pessoas. A carta tornou-se uma metáfora para sua maneira de fazer filmes. Ele não sabe o conteúdo, nem das cartas e nem do filme que realiza, mas é possível ver as reações.

Logo que começou a filmar, o bairro começou a ser demolido e seus filmes subsequentes marcam esse processo de demolição. *Juventude em Marcha* (2006) mostra essa transição e a vida de alguns dos moradores na nova morada.

Foi em Fontainhas que Costa conheceu seus principais personagens, Vanda e Ventura, que viriam a ser atores de seus filmes seguintes: *Ossos* (1997), *No Quarto de Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014).

Quase uma década de pesquisa e contato com os moradores marcam o trabalho de Costa, que, após *Ossos*, abandona de vez o roteiro pré-concebido para mergulhar nas histórias de vida, sonhos, angústias e anseios dessas pessoas.

UM MÉTODO DEMOCRÁTICO

A bricolagem se faz presente também na tessitura da trama, na realização do filme, por meio do trabalho com os atores. O enredo é criado, muitas vezes, a partir do material que os próprios “não” atores lhe fornecem. Aqui, presenciamos a influência do movimento punk, do DIY, assentada na busca de uma arte mais democrática, horizontal e menos hierárquica; na recusa em criar um roteiro, ao se apropriar do material dado pelos “não” atores.

Quando digo que o bairro conta, quero apenas dizer que todos os dias tinha à frente uma realidade que me levava mais longe do que a mera superfície que se cola aos olhos e à lente. O Ventura, a Vanda, o Lento são prisioneiros de sua pequena história e da História. E, simultaneamente, são os guardas de sua prisão, desta minha prisão que é o filme e da qual eu sou o diretor. São eles os argumentistas... (Costa 2012, 29).

Nos últimos anos, Pedro Costa tem preferido não inventar um *script*. As histórias surgem a partir de um coletivo de pessoas que escrevem ou criam juntas seus atores e, por isso, chama seu método de democrático (Costa 2016a). Por sua vez, esses “não” atores são também encontrados por Costa.

Vanda Duarte foi encontrada no bairro das Fontainhas. Ela nunca havia trabalhado como atriz, mesmo assim, Costa lhe convidou para participar de *Ossos*. Ele já tinha o esboço de um enredo em mente, após ter lido em um jornal sobre a história de uma mulher que havia perdido o bebê em um banheiro. Também lhe vinha à cabeça uma atmosfera de gás... “Já tinha o gás e o bebê, faltava encontrar os rostos do bairro” (Costa 2012, 39). Foi quando conheceu Vanda e sua irmã Zita: “Chego ao bairro e, assim que a vejo, gosto logo dela, humanamente, plasticamente” (Costa 2012, 39). As duas irmãs apareciam como seres opostos e complementares; o que Vanda possuía de extrovertida, Zita guardava dentro de si. Costa não hesitou e as chamou para participar do filme. A princípio, Vanda recusara, alegando ter muito trabalho. Costa achou estranho, pois ouvira falar que ela passava o dia todo em seu quarto, inalando heroína. Após insistir, Vanda aceitou (Costa 2012, 39-44).

A personagem de Vanda foi criada em conjunto com ela: “inventamos uma personagem de empregada doméstica, um complô feminino, uma roda de mulheres à volta do rapaz perdido com o bebê” (Costa 2012, 41). Assim, surge o enredo de *Ossos*. As ideias iniciais de Costa e o complemento de Vanda e dos outros personagens, como uma verdadeira colagem de opiniões.

Esse filme ainda foi realizado de maneira convencional – com argumento escrito, grande equipe e equipamentos de cinema –, e Costa tinha a intenção de que Vanda seguisse o que ele lhe propunha, mas, durante as filmagens, ela o surpreendia, e quando ele lhe pedia para chorar, ela nem ria e nem chorava, mantinha-se séria; quando lhe demandava dizer bom dia, dizia boa noite. Costa percebeu que era ela quem queria inventar, propor, até que ela o convidou para fazer um filme em seu quarto (Costa 2012, 45-47) e o realizador aceitou. Assim, nasceu *No quarto de Vanda* (2000), quarto longa-metragem do diretor, no qual Costa acompanha a rotina de Vanda, seu vício em fumar heroína, suas conversas com a irmã e vizinhos, seu relacionamento com a família, suas angústias e sonhos.

Portanto, na origem de [*No quarto de*] *Vanda*, também houve este desafio: enfrentar um real *real*, um jogo verdadeiramente documental. Mas era preciso que este convite de certa maneira documental fosse alimentado por uma ficção. Um documentário que não começa por uma ficção deste gênero não existe. Convidam-me para um sítio qualquer, gosto das pessoas, elas gostam de mim: é isto que faz um filme (Costa 2012, 47).

figura 4

Fotograma de *No Quarto de Vanda*



Foram dois anos a filmar Vanda em seu quarto. Costa passava horas, às vezes até dias dentro das quatro paredes do quarto de Vanda. Isso foi possível após Costa adotar o digital, que permitiu, além da proximidade com Vanda e sua irmã, abandonar do uso de luz artificial que a película impunha e gravar muitas horas de materiais, pois o custo do digital é mais baixo, comparado ao 35mm.

Vanda e Costa tinham os temas, já que a base era fazer um filme com ela e com a família, no quarto, na casa, no bairro. Os rapazes e suas casas surgiram depois. A direção se dava da seguinte maneira, como explica o diretor:

Eram coisas relativamente simples, quase documentais, e depois, dentro desse documental tínhamos uns temas, uns tópicos que eram: como é que era o bairro há muitos anos, quando eras pequena, a escola, o pai, a mãe, enfim, coisas muito ligadas à vida dela e, portanto, quando começávamos qualquer cena, por exemplo, sobre a infância no bairro, o que se desenhava, o que acontecia na primeira vez era contar a história. O que eu fazia quando ela acabava e começava a repetição, portanto um trabalho de aperfeiçoamento daquela história; era eu escolher o que interessava e o que não interessava ao filme. Era assim também com Ventura ou Vitalina. [...] Na segunda tomada, no segundo contar da história já se reduziu bastante e já começa a se ter uma noção de uma linha, de onde é que partimos e onde chegamos. A partir daí é sempre uma espécie de redução (Costa 2016b)¹³.

Pedro Costa baseia-se na repetição. Em seu curso, o diretor destacou a influência de Charles Chaplin em sua maneira de dirigir os atores e até mesmo de conceber o filme, bem assim exibiu *Unknown Chaplin* (Kevin Brownlow e David Gill 1983), uma série de documentários que apresentam o processo de direção do cineasta. A série mostra como, apesar da improvisação, Chaplin repetia centenas de vezes um mesmo plano até estar perfeito e surgir a história. Muitas vezes, ele não possuía um roteiro escrito, começava o filme por gagues¹⁴ e esse quiproquó que era responsável por fazer surgir as cenas e os enredos. Como um jogo de tentativa e erro, se não desse certo, era apenas começar novamente.

No curso ministrado em Bolonha, Pedro enfatiza: “A pessoa entra no bar, pede algo, mas não tem moedas. Eu preciso filmar o antes e o depois. Preciso organizar o filme ao redor disso” (2016a). Assim como Chaplin, que parte de uma gague para compor sua narrativa.

13. Áudio da entrevista disponível.

14. Piada improvisada.

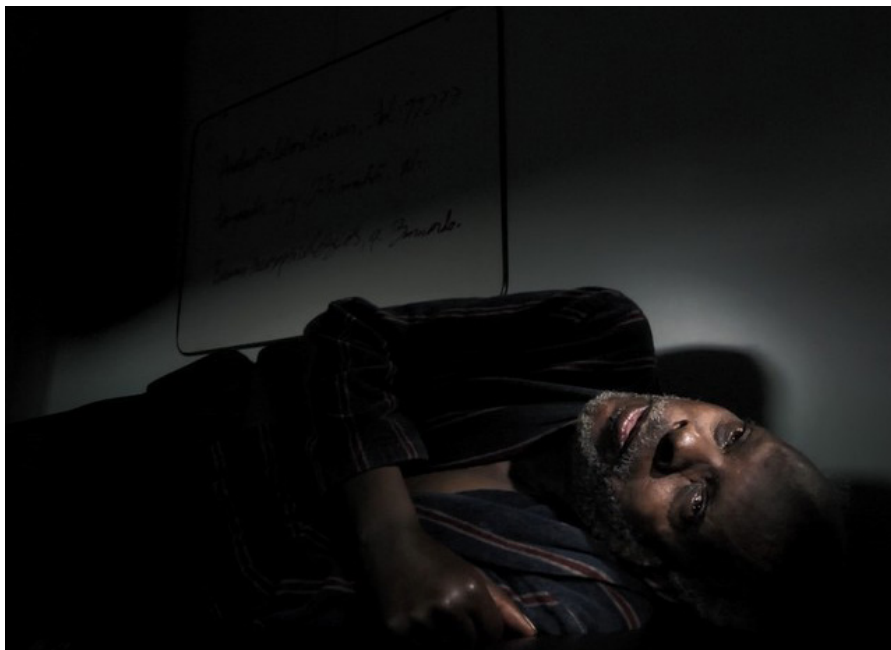
Não sei em que momento começa a surgir alguma espécie de criação. Quando é que se cria um personagem, um fio da história. Eu não sei bem se é da ordem da criação, se é da ordem mais da repetição, e do fato de que nós quando começamos a trabalhar, já temos muitos dados adquiridos. Quero dizer, já há muita coisa e não é possível sair de alguns quadros que já estão impostos por estar a filmar com Ventura ou a Vitalina; um o fato de serem cabo-verdianos, outro de falarem uma certa língua, o outro terem uma certa personalidade, ou seja, eu nunca tento mudar, como outros realizadores, por exemplo, o tempo, o ritmo das pessoas. Prefiro que seja feito na montagem, nos planos (Costa 2016b).¹⁵

Pedro Costa respeita o que a pessoa tem a dizer, a contar e a maneira como a pessoa quer fazer isso. Ele corrige apenas pequenas coisas, que têm a ver com a luz, mas não com o tempo interno dos atores/personagens (Costa 2016b).

É nesse sentido que o diretor classifica suas obras como ficções, pois não considera seus filmes documentários observacionais. Ele interfere na escolha dos temas dos diálogos, pede para que se repita diversas vezes, corta-os.

figura 5

Fotograma de
Cavalo Dinheiro
(Pedro Costa
2014).



¹⁵ Áudio da entrevista disponível.

Ventura foi o primeiro morador do bairro das Fontainhas. Costa o conheceu durante a filmagem de *Ossos*. Tornaram-se amigos, até que o diretor o convidou para fazer um filme. Tratava-se de *Juventude em marcha* (2006). Nele, Ventura é uma espécie de pai dos moradores do bairro. Sua condição de imigrante, a saudade de casa e, principalmente, da esposa Zulmira, que foi obrigado a deixar para trás, marcam a temática desse filme, que trata de dois exílios: o primeiro é quando esses imigrantes tiveram que deixar sua terra natal em busca de melhores condições de vida, saindo de Cabo Verde em direção à Portugal, e o segundo exílio desses atores personagens é quando têm que deixar o bairro onde estabeleceram laços para um outro frio e distante.

A carta que Ventura escreve à esposa é dita e repetida ao longo do filme:

Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros / uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos / um automóvel / uma casinha de lava que tu tanto querias / um ramallete de flores de quatro tostões / mas antes de todas as coisas / Bebe uma garrafa de vinho bom / Pensa em mim (*Juventude em marcha*, 2006).

Robert Desnos, poeta surrealista francês, escreveu, nos anos 1940, de dentro de um campo de concentração, uma carta¹⁶ endereçada à sua esposa. Costa busca inspiração nessa mensagem e junto com Ventura cria uma versão da carta, em *criolo*, que nunca chegaria à sua esposa, mas que expressa o sentimento de quem tem a esperança de um dia se reencontrar... “Nem Desnos nem Ventura reencontraram as mulheres. Nem Desnos nem Ventura receberam sequer resposta a essas cartas. Nem Desnos nem Ventura verão as mulheres que amaram com os vestidos que sonharam” (Bénard da Costa 2009, 26).

Após perder sua casa, Ventura vaga imerso em um sentimento de nostalgia. Percorre tanto Fontainhas quanto a nova morada, no Casal da Boba, indo de casa em casa a visitar os filhos postiços. Uma dessas casas é a de Vanda, que tem agora uma filha e um companheiro e conta, entre outras coisas, que está limpa do vício.

São criações conjuntas, em um processo colaborativo, que Costa (2016c) exemplifica com o segurança que participou de *Juventude em Marcha*.

16 100 000 cigarros louros, doze vestidos de grandes costureiros, o apartamento da Rua de Seine, um automóvel, a casinha da mata de Campiègne, a de Belle-Isle e um raminho de flores de cinco tostões. Na minha ausência, compra à mesma as flores, que eu as pagarei. O resto, prometo-o para mais tarde. Mas, acima de tudo, bebe uma garrafa de bom vinho e pensa em mim (Bénard da Costa 2009, 26).

Ele era mesmo segurança de um supermercado e escreveu seu próprio texto. Costa pediu apenas para ele falar que tem uma vida complicada e que no museu ganha mais dinheiro do que no supermercado, apesar de ele mesmo não trabalhar no museu. E o diálogo desenvolvido pelo segurança deu-se da seguinte maneira:

Vigiar este lugar não é como vigiar o mercado ao ar livre da minha terra. Aqui você empunha uma mãe de ferro com uma luva de veludo. Lá, é apenas uma mão de ferro. Nada além de miséria. Negros, brancos, ciganos, velhos, crianças... Todos roubam. Tanta fome e tristeza que te faz sentir-se mal. Sei do que estou falando. Aqui é outro mundo. Um mundo antigo, imperturbável. Ninguém grita ou corre ou cospe no chão. É elegante e fácil. Posso até tirar uma soneca. Então as tardes aqui na Arte Egípcia são sagradas. É um problema quando alguém como você aparece. Mas você não vê pessoas como eu ou você aqui com frequência. Somos deixados em paz (Juventude em Marcha 2006).

O rapaz, em suas falas, articulou elementos de sua memória ainda em Cabo-Verde, sua experiência como segurança de supermercado e sua experiência como imigrante negro, com o que seria trabalhar em um museu, o que ele imagina ser este trabalho. Como Costa afirma: “Tudo o que ele diz vem da ideia dele” (Costa 2016c).

O diálogo é peça importante no filme, e as falas e as ações do ator / personagem foram criadas em conjunto, no mesmo processo que Costa desempenhou no filme anterior. Esse processo também ocorreu em *Cavalo Dinheiro* (2014), em que Ventura foi igualmente protagonista.

Sobre Ventura, Costa revela: “o que ele estava a dizer, eu sabia que vinha dele, de uma experiência de vida dele” (Costa 2016c). E ainda: “É um conjunto de cultura pessoal, da vida dele, da experiência dele, um bocadinho da cultura da ilha, da vida lá no princípio, daqueles anos (de ser um filho dos anos 1950)”. (Costa 2016c).

O diretor afirma que os diálogos desenvolvidos por Ventura nunca poderiam ter partido dele (Costa) ou de um argumentista, pois surgem da experiência de Ventura e se utilizam de palavras que não fazem parte do vocabulário do cineasta, como: *vida jovem* ou *reportar*, ao invés de lembrar. “Às vezes não tenho ideias porque é muito exterior a mim” (Costa 2016c).

Cavalo Dinheiro mergulha nos devaneios de Ventura, nas sombras e fantasmas que o assombram. Suas memórias, seu presente e sua imaginação se misturam e dão forma a um filme um tanto fantasmagórico, em

relação a não se saber mais se os personagens vistos por Ventura são vivos ou mortos. Dinheiro é o nome do cavalo que Ventura deixou em Cabo Verde, o qual crê que tenha sido devorado por abutres, assim como foram devorados seus sonhos de uma vida melhor no país colonizador.

O passado de Ventura e o passado de Portugal misturam-se, colam-se, referem-se. Ele diz ter 19 anos, mas sabemos que não os tem. É essa memória da sua juventude, do seu passado em Cabo Verde, da chegada a Portugal, da Revolução de 1974, que se atualizam nas ações e diálogos de Ventura.

Assim como o tempo se mistura, os lugares também o fazem. Cabo Verde, Portugal, manicômio, Fontainhas... existem na memória e na sua atualização. Apesar do fato de Fontainhas não existir mais, sua presença continua no filme, por intermédio do imaginário de Costa e de Ventura.

O processo de realização do filme se equipara aos anteriores: *No Quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha*, com diálogos criados em conjunto, com depoimentos aperfeiçoados pela repetição e pelo corte, com o uso restrito de equipamentos.

Tal trabalho de direção, que prioriza a criação conjunta, já aparecera antes na história do cinema, assim como da Antropologia. Um dos maiores representantes desse tipo de filme é, sem dúvida nenhuma, o antropólogo-cineasta Jean Rouch. No cinema antropológico de Jean Rouch, essa colaboração, associada à visão dos interlocutores como sujeitos, tornou-se conhecida como antropologia compartilhada.

Na antropologia compartilhada utilizada por Rouch, os personagens não são vistos somente como objetos de estudo, mas como sujeitos do filme, pois há um processo colaborativo entre o diretor e os sujeitos na sua construção. Tal colaboração se desenvolve na improvisação desses sujeitos, na criação da história em conjunto e nos comentários em *off* que os “não” atores tecem em seus filmes mesmo depois de prontos.

São perspectivas que se unem, pois o filme nasce do encontro. “Rouch marca seus filmes com as múltiplas vozes presentes em campo e na relação de troca que se dá na pesquisa etnográfica/cinematográfica, o produto do encontro é fruto da simbiose de ambas as perspectivas” (Barbosa, Cunha e Hikiji 2006, 289).

No cinema e no teatro, quando o texto é criado em conjunto entre o diretor e os atores, sejam eles inspirados na vida desses atores ou não, chama-se de processo colaborativo. Podemos ver esse processo no cinema de Costa, principalmente nos filmes *No Quarto de Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*.

CONTADOR DE HISTÓRIAS

É na montagem que Pedro Costa desempenha a função de contador de histórias. É nesse momento da realização do filme que ele encadeia todo o material coletado. É aqui que ele se torna o completo *bricoleur*. “É o momento mais importante da construção” (Costa 2016a), pois é a fase em que o diretor atua com mais autonomia e autoridade, na qual escolhe o tempo certo dos planos, os *takes* que ficaram melhores. É a união dos planos que vai dar a narrativa dos filmes. Vanda, Ventura e Vitalina contaram suas histórias, agora é o momento de o diretor contar a dele.¹⁷

Em *No Quarto de Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, o processo se deu na sala de edição, pois foram realizados em vídeo. Em *No Quarto de Vanda*, por exemplo, o diretor possuía 100 horas de material gravado, o que levou duas semanas só para assistir.

Costa trabalha com a ideia de que cada cena tenha pontos de contato com as outras, não necessariamente em seguida, mas que uma fala dita em algum momento do filme repercuta posteriormente na narrativa, por exemplo (Costa 2016b).

Seus filmes seguem a ordem sintática da parataxe, que é como se denomina na gramática a sequência de frases sem uma conjunção subordinativa ou coordenativa, isto é, sem dependência entre os termos. Na montagem cinematográfica, a parataxe configura-se como uma montagem em justaposição, em que as cenas não são subordinadas umas às outras; não há hierarquias, e um plano, uma cena ou uma sequência são tão importantes quanto outros.

A parataxe é uma prática comum no cinema de colagem, ao contrário da hipotaxe, na qual há uma maior subordinação, isto é, dependência e encaixe entre os termos ou blocos de significação, a criar uma narrativa. A hipotaxe ocorre na decupagem clássica dramática, no cinema convencional, na qual a montagem é feita de acordo com as convenções que permitem que ela se torne transparente.

Em *O Discurso Cinematográfico*, Ismail Xavier (2005) diferencia diversos tipos de decupagem existentes no cinema. Na decupagem clássica, que é a mais corriqueira no cinema, para mostrar um fato, o diretor realiza diversos cortes dentro de uma mesma cena, uma mudança “[...] do ponto de vista para mostrar de um outro ângulo ou de uma outra distância o ‘mesmo fato’ que, supostamente, não sofreu solução de continuidade,

¹⁷ Além da montagem, o olhar do diretor, a escolha dos enquadramentos, a iluminação, entre outros, são formas de contar a história e são opções do cineasta.

nem se deslocou para outro espaço” (Xavier 2005, 29); como o uso de plano e contraplano, por exemplo. Tal a situação dá a impressão de que a cena foi filmada de uma só vez.

Já no cinema de Costa, as cenas são mais longas, na maioria das vezes, ininterruptas, e os elos entre as cenas são criados a partir do encaideamento dos planos e configuram-se em nível de temas. Inclusive, podendo alguns desses blocos serem apresentados em separado do restante do filme. Por exemplo, a cena do elevador, em *Cavalo Dinheiro*, que se tornou um bloco independente e foi transformada no curta *Sweet Exorcism* (2012), para compor o filme *Centro Histórico* (Pedro Costa et al. 2012), feito com episódios de diversos cineastas.

figura 6
Fotogramas de
Cavalo Dinheiro
(Costa 2014).



Pedro Costa sobrepõe o áudio dessa cena em diversas camadas. A voz (em direto) de Ventura é mesclada com diversas vozes fantasmagóricas em *off* (do próprio Ventura, do soldado, de uma criança). Uma música também invade a banda sonora. Pedro Costa realiza a colagem sonora. Em *No Quarto de Vanda*, por exemplo, os ruídos externos da demolição do bairro invadem as cenas internas e foram incorporados aos diálogos, reforçando o ritmo do filme.

A colagem imagética é explícita na introdução de *Cavalo Dinheiro*, por exemplo, que começa com fotografias de Jacob Riis, fotógrafo dinamarquês, ligado aos movimentos sociais norte-americanos no final do século XIX, o qual documentou as favelas nova-iorquinas.

figura 7
Fotogramas de
Cavalo Dinheiro
(2014).



Nesses *screenshots*, é possível ver como Costa trabalhou com a bricolagem em seu filme. Nos primeiros planos, são mostradas as fotografias de Riis. São fotografias em preto e branco, com suas bordas desgastadas

pelo tempo, assim como sua superfície. São 12 as fotografias mostradas, por cerca de seis segundos cada. Logo após, aparece o quadro emoldurado de um homem negro, pendurado em uma parede, a qual não conseguimos distinguir de onde se trata. Segue um movimento panorâmico de câmera e vemos um homem, também negro, de costas, a descer uma escada escura; trata-se de Ventura.

A ligação que as fotografias constituem com o plano a seguir não são da ordem da subordinação, mas sim do encadeamento. Assim acontece com as sequências seguintes, dos delírios de Ventura.

Sua montagem elíptica cria um efeito de opacidade, ao contrário da transparência. Ele utiliza tanto elipses temporais quanto espaciais. Em *Cavalo Dinheiro*, Ventura é transportado para o passado por meio de seus diálogos e dos locais nos quais se encontra. As elipses ajudam a confundir presente e passado.

Em *Juventude em Marcha*, por exemplo, a cena em que Ventura está na casa de Lento é cortada, por meio de uma elipse espacial, para um quadro de Rubens, no Museu Gulbenkian, edifício que Ventura ajudara a construir, mas que nunca usufruiu. (Martin 2009; Rancière 2009; Silveira 2015). Temos aí tanto uma elipse temporal como espacial. E assim se seguem todas as sequências seguintes.

Desse modo, a parataxe e a elipse empregadas na montagem por Pedro Costa fazem a costura de seus filmes. É nessa etapa do processo do *bricoleur* que o trabalho ganha forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema de Pedro Costa constitui um material rico tanto para estudos na área da Antropologia quanto do Cinema. O diretor utiliza alguns recursos do filme etnográfico, como filmar as pessoas em seu próprio contexto, utilizando com isso “não” atores; realiza uma extensa pesquisa de campo, e os sujeitos de seus filmes tornam-se também os argumentistas, pois são obras que possuem a colaboração de seus interlocutores; também utiliza alguns recursos do cinema ficcional, como a direção de atores, a repetição, a mixagem de som, entre outras. Este artigo não visa definir o gênero de suas obras, mas sim os contextos nos quais foram realizadas e como sua realização ocorreu.

Procurei explorar o lado *bricoleur* de seu *modus operandi*, pois a metodologia empregada pelo diretor assume uma postura similar à dos jovens do movimento punk, na busca de uma cultura em que qualquer indivíduo possa participar do processo cultural (DIY) – o que Pedro Costa denomina de método democrático – e na recusa de se fazer um cinema dentro do *mainstream*.

Para isso, interpretei seu cinema, assim como define o próprio diretor, como colagens, ao invés de criações. Pedro Costa utiliza materiais encontrados e não criados (locações, “não” atores, histórias). O diretor não usa roteiro previamente escrito, uma vez que os diálogos partem dos próprios “não” atores, a partir de temas que o diretor propõe, assim como não visa criar uma história com começo-meio-fim. As cenas e os planos se colam de acordo com seu ritmo, com o seu desenvolver, não de acordo com uma história que o diretor imaginou previamente.

Neste artigo, não pretendi analisar cenas, planos ou sequências de seus filmes, pois o foco está na concepção, no seu método. O que me interessou na análise foi o material extrafílmico, que explicita seu método de direção.

Os elementos com os quais Costa trabalha são aqueles dados pelos lugares onde filma e pelas pessoas que neles habitam. Costa lida com os sonhos, com a memória e com os devaneios das pessoas que participam de seus filmes. Na concepção de *No Quarto de Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, isso é mais explícito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artcapital. n.d. *Entrevista Pedro Costa*. Disponível em <<http://www.artcapital.net/entrevista-158-pedro-costa>> Acesso em: 15 maio 2016.
- Aumont, Jacques. 2004. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus.
- Barbosa, Andrea; Cunha, Edgar T.; Hikiji, Rose S. G. 2006. O vídeo e o encontro etnográfico. *Cadernos de campo*, n. 14/15: 287-298.
- Barroso, Bárbara; Ribas, Daniel. 2008. No cinema português. *Devires*, v. 5: 136-159.
- Bénard da Costa, João. 2009. O Negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa. In: Cabo, Ricardo Matos (org). *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Bivar, Antônio. 2001. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense.
- Caiafa, Janice. 1985. *Movimento punk na cidade a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Costa, Pedro. 2013. *Casa de lava – caderno*. Lisboa: Pierre von Kleist.
- _____. 2016a. Depoimento extraído de seu curso em Bolonha, na Itália, ministrado entre os dias 23 e 25 de abril.

- _____. 2016b. Entrevista concedida a Kelen Pessuto, em 15 de junho de 2016.
- _____. 2016c. Entrevista concedida a Kelen Pessuto em 10 de agosto, de 2016.
- Costa, Pedro; Neyrat, Cyril; Rector, Andy. 2012. *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Lisboa: Orfeu Negro e Midas Filmes.
- Delle Vecche, Angela. 1996. *Cinema and painting*. How art is used in film. Austin: University of Texas Press.
- Eduardo, Cléber. 2010. Um: resgate do mistério. In: MAIA, Carla; DUARTE, Daniel Ribeiro; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *O cinema de Pedro Costa*. Lisboa, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Gallagher, Tag. 2009. Straub Anti-Straub. In: CABO, Ricardo Matos (org). *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gallo, Ivone. 2010. Por uma historiografia do punk. *Projeto História*, 41: 283-314.
- Gorin, Jean-Pierre. 2009. Nove notas sobre onde jaz o teu sorriso?. In: CABO, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lemos, Paulo Bettencourt. 2011. *A importância do punk em Portugal*. Dissertação, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Lévi-Strauss, Claude. 1989. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus.
- Martin, Adrian. 2009. A vida interior de um filme. In: CABO, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Pessuto, Kelen. 2011. *O 'espelho mágico' do cinema iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte*. Dissertação, Unicamp, Campinas.
- Pessuto, Kelen. 2017. *Made in Kurdistan. Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*. PhD Thesis. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Rancière, Jacques. 2009. Política de Pedro Costa. In: Cabo, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro.
- _____. 2013. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Silveira, Luciano Viegas. 2015. *Montagem elíptica: efeito de opacidade no cinema de Pedro Costa*. 2015. Monografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Stam, Robert. 2013. *Introdução à teoria do cinema*. Capinas: Papyrus.

Xavier, Ismail. 2005. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

FILMOGRAFIA

Brownlow, Kevin; Gill, David. 1983. *Unknown Chaplin*. Reino Unido, cor, 60', DVD.

Costa, Pedro. 1989. *O Sangue*. Lisboa, Portugal, pb, 95', 35mm.

_____. 1994. *Casa de Lava*. Portugal, França, Alemanha, cor, 110', 35mm.

_____. 1997. *Ossos*. Portugal, França, Dinamarca, cor, 94', 35mm.

_____. 2000. *No Quarto de Vanda*. Lisboa, Portugal, cor, 170', DVD.

_____. 2001. *Onde Jaz o Teu Sorriso?* Portugal, França, pb and cor, 104', DVD.

_____. 2006. *Juventude em Marcha*. Portugal, França, Suíça, cor, 156', DVD.

_____. 2009. *Ne change rien*. Portugal, pb, 100', DVD.

_____. 2012. Segmento Sweet Exorcism. In: Costa et al. *Centro histórico*. Portugal, cor, 80', DVD.

_____. 2014. *Cavalo Dinheiro*. Portugal, cor, 103', 35mm.

Godard, Jean-Luc. 1988-98. *Histoire(s) du cinema*. França, cor, 51', DVD.

Tourneur, Jacques. 1943. *I Walked with a Zombie*. Estados Unidos, pb, 69', DVD.

KELEN PESSUTO

Doutora em Antropologia Social pela USP. Mestre em Artes pela Unicamp. Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP (2003). Atriz formada pelo Teatro-Escola Célia Helena. Trabalhou como Arte-Educadora na Casa do Teatro. É membro dos Grupos de Pesquisa: NAPEDRA - Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (USP), GRACIAS (Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes), na USP de Ribeirão Preto e GRAVI (Grupo de Antropologia Visual) no Departamento de Antropologia da USP. Suas pesquisas atuam principalmente nos seguintes temas: cinema iraniano, antropologia visual, antropologia da performance, islã e teatro.

recebido
05.07.2016
aprovado
17.12.2016



Universidade Estadual de
Campinas, Campinas, Brasil.

MARCELA VASCO

A REPRESENTAÇÃO DA TRAGÉDIA DE MARIANA: FOTOGRAFIAS ENTERRADAS E IMAGENS SOBREVIVENTES

RESUMO

Este texto ensaístico apresenta um processo de investigação a partir das imagens produzidas sobre a tragédia do rompimento da barragem de rejeitos de Fundão, no complexo da Alegria, da mineradora Samarco (controlada pelas empresas Vale e BHP Billiton), em Bento Rodrigues, distrito da cidade de Mariana, Minas Gerais. Através das fotografias jornalísticas e artísticas que procuraram revelar o ocorrido, busco analisar a noção de desastre e a representação acionadas para classificar e retratar essa tragédia e, com base nos questionamentos extraídos desta breve análise, proponho um trabalho de deformação, montagem e restituição das imagens como forma de jogar com metáforas a partir dos restos que sobraram.

palavras-chave

Mariana; desastre; fotografia;
imagem; montagem.

INTRODUÇÃO

Ao cursar duas disciplinas de antropologia visual no segundo semestre de 2016¹, cujas propostas eram incentivar os alunos a trabalharem com imagens da própria pesquisa, pensei que o fato de não ter iniciado o trabalho de campo e não dispor de imagens produzidas por mim não fosse culminar em um problema. De certa forma, eu estava enganada – e este texto é justamente sobre os desafios inesperados que encontrei nesse processo e como tentei, de forma prática, solucioná-los através de um trabalho de deformação, montagem e restituição de imagens.

Minha pesquisa de doutorado investiga fotografias desaparecidas na tragédia do rompimento da barragem da mineradora Samarco (controlada pela Vale e pela BHP Billiton) em Bento Rodrigues, distrito da cidade de Mariana (MG). Mesmo tratando do desaparecimento da imagem e do invisível, como inúmeras imagens haviam sido produzidas sobre o desastre, resolvi recorrer a algumas delas nas aulas para exercitar os trabalhos de montagem propostos pelas docentes. Entretanto, procurando por essas imagens me dei conta de que nenhuma delas cumpria a proposta do trabalho e uma questão fundamental surgiu desse descontentamento: como representar a tragédia?

As fotografias produzidas por jornalistas ou fotojornalistas sobre a tragédia do rompimento da barragem de Fundão eram, em grande parte, fotografias belíssimas, mas que pouco ou nada diziam sobre tragédia. Essa questão tem raízes profundas. Eliane Brum (2015), em matéria para o *El País*, questiona: “Que Guernica poderá ser pintada diante da obra da Samarco, a mineradora que pertence à Vale (antes chamada “do Rio Doce”) e à anglo-australiana BHP Billiton?” Guernica, sabemos bem, é o painel pintado por Pablo Picasso em 1937 para representar o bombardeio da cidade de Guernica, na Espanha, por aviões alemães, em apoio ao general Franco. Picasso recorreu ao cubismo para pintá-lo e costumava se referir a ele como uma obra que não havia sido feita para decorar apartamentos. Ao recorrer à Guernica, Eliane Brum está questionando justamente a representação da tragédia: “Talvez fosse necessário mais um movimento de vanguarda na arte, que desse conta do excesso de real da realidade” (Ibid., 2015).

¹ As disciplinas citadas são “Tópicos avançados em modos de conhecimento e suas expressões: experiências e trajetórias I – antropologia e imagem II”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Fabiana Bruno e oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas; e “Antropologia visual”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Andrea Barbosa e oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo. Agradeço a Fabiana e Andrea bem como aos colegas das duas turmas pelos debates mobilizados em sala e pelas sugestões dirigidas ao meu trabalho – muitas presentes neste texto.

Entretanto, não se trata de assumir a posição de Claude Lanzmann, por exemplo, para quem a Shoah é irrepresentável. Encontramos um debate interessante sobre a representação da tragédia no livro *Imagens apesar de tudo*, de Georges Didi-Huberman (2012). Nele, Didi-Huberman escreve sobre “as quatro imagens arrancadas ao inferno de Auschwitz”, que são quatro fotografias tiradas às pressas a partir do crematório V por um membro do Sonderkommando e enviadas para fora de Auschwitz dentro de um tubo de creme dental. As fotos, protagonistas da exposição *Memoire des camps: photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*², realizada em Paris no ano de 2001, são, para Didi-Huberman (Ibid., 19), os testemunhos dos que sucumbiram e conseguem tornar o inferno que foi Auschwitz ao menos imaginável. Lanzmann, porém, irá criticá-lo por esse texto ao argumentar que Didi-Huberman faz dessas fotografias a *imagem toda* da Shoah, o que acaba por destruir todas as outras imagens. Para ele, essas quatro fotografias são imagens fetiche e nada se ganha ao mostrá-las. Sua posição é dogmática: a Shoah é *irrepresentável e inimaginável*.

Ainda que o tema possa ser aprofundado para além desse debate, para a proposição a ser desenvolvida neste trabalho interessa o ponto em que Didi-Huberman rebate às críticas de Lanzmann defendendo que “a imagem toda da Shoah não existe: não porque a Shoah seja inimaginável por direito, mas porque a imagem se caracteriza, de facto, por não ser um todo” (Ibid., 110). Esse ponto se interliga ao desenvolvimento deste trabalho porque, ao recorrer às imagens da tragédia de Mariana, minha intenção era semelhante. Ainda que inconscientemente, buscava por imagens que compreendessem *toda* a tragédia de Fundão.

No entanto, nesse mesmo livro, Didi-Huberman (Ibid., 52-55) afirma ainda que a dificuldade com as imagens existe porque ora pedimos muito a elas, quando são inadequadas e até mesmo inexatas, ora pedimos muito pouco, relegando-as à esfera de documentos, ilustrações de testemunhos, como se elas mesmas não fossem capazes de testemunhar por si sós. Essas duas formas de dar atenção às imagens, hipertrofiá-las (“querer ver tudo nelas”, “transformá-las em ícones”) ou insensibilizá-las (“não ver nelas mais do que um documento”), são, segundo o autor, incapazes de nos ajudar.

Dessa forma, se as imagens não conseguiam oferecer toda dimensão da tragédia – e é claro que elas não conseguiriam – não era porque fossem deficientes, mas porque eu exigia tudo delas, não sabia ainda olhá-las, tampouco aceitar aquilo que me ofereciam. Passei a questionar, então: o que aquelas imagens mudas e problemáticas diziam? Como era possível pensar a tragédia com aquelas imagens? E, claro, como eu poderia,

2 Curadoria de Pierre Bonhomme e Clément Chéroux.

através desse dizer mudo das imagens, encontrar a representação da tragédia à qual a pesquisa se propunha?

O DESASTRE SOB UMA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

Em 5 de novembro de 2015, a barragem de Fundão no complexo da Alegria da mineradora Samarco se rompeu e despejou mais de 60 milhões de metros cúbicos de rejeitos da mineração de ferro sobre Bento Rodrigues, distrito da cidade de Mariana (MG), seguindo pelo rio Gualaxo do Norte e pelo rio do Carmo até atingindo o Rio Doce, por onde cortaria os estados de Minas Gerais e Espírito Santo até desaguar no oceano, na praia de Regência (ES).

Com o sedimento, metais pesados foram misturados às águas dos rios, causando a morte de peixes, aves e, em diversos pontos, do próprio Rio Doce e alguns de seus afluentes. Pescadores, ribeirinhos, agricultores, assentados da reforma agrária e o povo indígena Krenak bem como os moradores das cidades localizadas ao longo dos rios atingidos foram afetados pelo desastre. Embora tenha gerado polêmica a posição do governo federal ao classificar o desastre como “natural”³, tendo posteriormente afirmado se tratar de um desastre “tecnológico”, e apesar de grande parte da mídia o ter caracterizado como “ambiental”, o rompimento da barragem de Fundão tem proporções ainda mais complexas.

Conforme alerta Norma Valencio,

O uso do qualificativo “natural” a desastres catastróficos, como o relacionado ao rompimento de barragem da Samarco, se torna uma agressão simbólica àqueles severamente prejudicados nessas situações, porque o fator causador não teria personalidade jurídica a responder em tribunais. É de notar que a sua eventual substituição pelo qualificativo “tecnológico” também poderia ser limitante, pois seu uso dominante não o associa às relações sociais, limitando-se puramente a coisas – aos diques de contenção, às substâncias químicas dos rejeitos e afins – como se nelas estivesse contido o mal deflagrado e a adoção de novas técnicas resolvesse o problema. [...] O mesmo se poderia dizer em relação ao qualificativo “ambiental” que, em termos práticos, salienta apenas questões ecológicas passíveis de

³ Ver “Procuradora critica decreto de Dilma que classifica desastre como ‘natural’”, do jornal *O Globo*, disponível em: <<https://goo.gl/ag9ctn>>. Acesso em: 6 dez. 2017. Ver ainda “Documento mostra que, para governo, tragédia em Mariana não foi causada pela natureza”, do *Diário Oficial da União*, disponível em: <<https://goo.gl/T3hxfm>>. Acesso em: 6 dez. 2017.

manejo técnico deixando a reboque, num jogo de esconde, os sujeitos sociais e as lógicas operativas que forjam e re-crudescem tais tragédias (Valencio 2016, 42).

Nesse sentido, o conceito de desastre mobilizado neste trabalho visa abordar o impacto social nos modos de vida dos atingidos.

Renzo Taddei (2016), ao defender a abordagem do desastre sob uma perspectiva antropológica, afirma que o “desastre jamais está ‘na’ natureza, e sim na relação que se tem com ela” (Taddei 2016 apud Oliver-Smith 1999). Para isso, o autor nos oferece o exemplo de sua pesquisa realizada no sertão nordestino. Taddei se volta primeiro para a caatinga, um ecossistema formado sobretudo por vegetação xerófila, capaz de sobreviver a situações de extrema seca. Estando a caatinga há provavelmente milhares de anos presente no chamado “polígono das secas”, é evidente que aquela região enfrenta a escassez de água já há muito tempo. Durante grande parte desse período, animais e populações nativas enfrentaram o problema migrando pelo território à procura de água. O povoamento em núcleos permanentes teria sido, segundo o antropólogo, o responsável por expor a população a uma “rigidez espacial inconciliável com os fluxos e variações climáticas da região” (Taddei 2016, 2). Nesse sentido, o “elemento desastroso” no caso da seca nordestina não é exatamente a escassez de água, mas sim a forma de domínio e uso da terra implantados pelos europeus no país. Dessa forma, Taddei defende que o “desastre está praticamente embutido nas formas de organização econômica e política brasileiras” (Taddei 2016 apud Taddei and Gamboggi 2010).

No caso das barragens, de acordo com o Departamento Nacional de Produção Mineral (Freitas, Silva e Menezes 2016, 26), o Brasil possui 662 barragens e cavas exauridas com barramento distribuídas em 164 municípios pelo país. Oitenta por cento delas são classificadas, pela categoria de risco, com baixo risco de desastres – classificação dada à barragem de Fundão. Outras 5% são consideradas de alto risco. Assim, “podemos considerar que temos um grande conjunto de sérias ameaças e riscos de desastres em barragens de mineração espalhado pelo país”.

Sobre o aspecto econômico, segundo dados disponibilizados pelo grupo de pesquisa Política, Economia, Mineração, Ambiente e Sociedade (Milanez et al. 2015), o Brasil foi um dos cinco países responsáveis por dois terços das exportações globais de minérios, o que aprofundou a dependência econômica do país com relação ao setor minero-exportador. “A participação dos minérios na exportação do país passou de 5% para 14,5%, tendo o minério de ferro correspondido a 92,6% desse total” (Wanderley et al. 2016, 30). Trata-se de um modelo de desenvolvimento estimulado pelo governo federal que é altamente predatório e trata a natureza como

fonte de exploração. Nesse contexto, a barragem de Fundão, que entrou em operação em 2008 (quando o preço do minério atingia o ápice), teve seu licenciamento ambiental “realizado por instituições que passam por intenso processo de precarização e interferência política, sendo, mesmo assim, sua aprovação vinculada a uma série de condicionantes, nem sempre cumpridas de forma efetiva” (Ibid., 34).

Na região atingida nas cercanias de Mariana, estima-se que em muitas localidades até 95% da atividade econômica seja baseada na extração do minério de ferro, de modo que a interrupção das atividades da Samarco ocasionou um colapso da economia regional. Essa questão expõe claramente a dependência econômica com relação à extração de minérios e o paradoxo dos malefícios dessa dependência. A esse respeito Valencio (2016) alerta que, embora inicialmente o altruísmo seja o comportamento social preponderante, após um breve período observa-se a prática da chamada *slow violence* contra os atingidos em contexto de desastre. Em Mariana, podemos observar várias práticas de culpabilização das vítimas por parte dos moradores, muitos trabalhadores direta ou indiretamente ligados à Samarco, que acusam os atingidos de serem responsáveis pelo alto índice de desemprego na região⁴.

Nesse sentido, as dimensões da tragédia são muito mais complexas do que as vagas definições do desastre apontam. Retomar o desastre sob uma perspectiva antropológica torna-se, portanto, uma maneira de aprofundar a análise:

No contexto mineiro, cientistas sociais apontaram que a comunidade de Bento Rodrigues tinha receio de rompimento de barragem há anos e, após a concretização do desastre, o assédio da empresa teria se tornado constante, constringendo as condições reivindicativas comunitárias. Já no contexto capixaba, um estudo similar apontou a junção de aspectos concretos e simbólicos; graves problemas no abastecimento hídrico, na irrigação de lavouras, na pesca e no turismo e lazer, além dos danos ecológicos, associaram-se à violência policial contra manifestantes e à dor comunitária de presenciar o rio Doce em agonia, contrapondo-se a sua memória afetiva do lugar. Tais esgarçamentos e discontinuidades na vida social não ocorreram somente nesse desastre, mas em inumeráveis outros, nos quais cientistas sociais precisariam ser apoiados para se debruçar com densidade de análise (Valencio 2016, 43-44).

⁴ Estima-se cerca de 13 mil desempregados após a interrupção das atividades da Samarco. Ver “Moradores de Mariana culpam vítimas do desastre por aumento no desemprego”, da *Vice* (2016), disponível em: <<https://goo.gl/qA5Bbw>>. Acesso em: 6 dez. 2017.

IMAGENS DA LAMA

A forma como a tragédia de Mariana foi representada, tanto pela imprensa como por grande parte dos fotógrafos a se aventurar pela lama, necessita de análise. No caso das fotografias feitas em Bento Rodrigues, é sintomática a ausência dos atingidos nas imagens. Sua presença é marcada somente pelo rastro dessa ausência: um boné abandonado sobre a lama, um garfo, um livro, um sofá.

As imagens jornalísticas almejam o impacto imediato. A mais difundida pelos meios de comunicação exhibe um carro sobre o muro de uma casa cujo telhado foi varrido pela lama. Essa imagem recoloca o debate da dimensão da tragédia. Cerca de 60 milhões de metros cúbicos de lama arrastando muros, telhados e móveis por onde passava. Lama capaz de lançar um carro sobre o muro de uma casa, tamanha força. Essas imagens dramáticas e apelativas preencheram exaustivamente os telejornais até ficarem saturadas e serem substituídas na semana seguinte, quando ocorreram atentados terroristas em Paris, fazendo o desastre da barragem de Fundão aos poucos passar a ser notícia velha.

No entanto, a imagem do carro sobre o muro, além da exaustão, sempre despertou a minha atenção por outro fator. O ângulo dessa imagem, tirada de um helicóptero, seria um dos mais usados para falar da tragédia. Nas fotografias feitas por Pedro Mascaro com seu pai, Cristiano Mascaro, sete meses depois para a revista *Piauí* (Mascaro and Mascaro 2016), esse também foi o ponto de vista escolhido para falar da tragédia: fotografias do alto do epicentro do desastre, tiradas com auxílio de um drone.

Em casos como esse, cujas dimensões atingem uma larga extensão geográfica, as imagens de satélite são recorrentes para abarcar as proporções do desastre. No entanto, qual sua efetividade para mostrar a dimensão de um desastre? Aqui entramos em um problema de posicionamento – não só do olhar, mas do campo teórico acionado para definir o conceito de desastre. O rompimento da barragem de Fundão é ainda hoje, por grande parte da imprensa nacional e internacional, descrito como o maior desastre *ambiental* da história do Brasil. Como vimos anteriormente, porém, suas raízes são político-econômico-sociais. Nesse aspecto, o pecado das imagens de satélite é que quanto a isso elas se calam.

Eduardo Sterzi (2016) para a revista *Zum* escreve que

Somente imagens de satélite conseguiram abarcar por completo a catástrofe – no entanto, se ganhamos, assim, em visão do todo, perdemos em contato com o real. A fotografia

se torna mapa, abstração. O todo apreendido e oferecido por uma imagem de satélite é um todo que perdeu concretude, espécie de pura imagem desancorada do mundo. A catástrofe parece exigir um olhar capaz de movimentar-se entre o plano máximo (o território totalmente modificado, as populações afetadas, os rios destruídos, os reflexos no oceano etc.) e o plano mínimo (não só a extinção de algumas espécies, mas cada animal morto; não só as comunidades deslocadas, mas cada objeto deixado para trás...). Por mais que se concentre no plano mínimo – e fotografar é, necessariamente, recortar o real –, o fotógrafo não pode deixar de aludir, através do mínimo, ao máximo.

Bruno Veiga, fotógrafo de quem fala Sterzi nessa matéria, parece resolver o problema com seu ensaio “Deserto vermelho”. As fotografias de Veiga, no entanto, vacilam em outro aspecto: são esteticamente impecáveis. De que tragédia é possível falar diante da beleza dessas imagens? Essa é uma questão a assombrar cada fotografia de tragédia. É possível a fotografia de um desastre dessa proporção ser bela?

As quatro fotografias do Sonderkommando analisadas por Didi-Huberman (2012) são impreteríveis. Exatamente por isso, alguns poderiam dizer que são mal enquadradas. No entanto, a técnica peca justamente em favor do ato fotográfico. Sua urgência é parte da história. Nas fotografias do desastre da Samarco, no entanto, muitos fotógrafos estiveram em Bento Rodrigues à procura de uma tragédia agradável aos olhos. Talvez o maior exemplo disso seja Christian Cravo, que deu uma declaração a um jornal de Minas (Middlej 2016) dizendo que “O grande desafio que [teve] foi encontrar alguma beleza numa situação obscura como essa. E isso só foi possível depois que [viu] o episódio com certa ‘frieza’, depois de um tempo do rompimento da barragem”.

Ser capaz de ver beleza na tragédia é, sem dúvida, uma questão cultural. Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015, 432) relatam a ida do xamã yanomami à cidade e, diante do céu avermelhado, Kopenawa não vê beleza nenhuma:

Onde os brancos vivem, o céu é baixo e eles não param de cozer grandes quantidades de minério e de petróleo. Por isso as fumaças de suas fábricas sobem sem trégua para o peito do céu. Isso o torna muito seco, quebradiço e inflamável como gasolina. Ressecado pelo calor, torna-se frágil e se desfaz em pedaços, como uma roupa velha. Tudo isso preocupa muito os xapiri.

Kopenawa diz ainda que os olhos dos brancos estão estragados pela fumaça do metal e pelo pó de cegueira. Para ele, não conseguimos enxergar direito porque arrancamos os minérios da terra, os trituramos e aquecemos nas fábricas. “Ele então exala uma poeira fina, que se propaga como uma brisa invisível em suas cidades. É uma coisa de feitiçaria perigosa, que entra nos olhos e vai estragando a vista” (Kopenawa e Albert 2015, 362). A fumaça arrancada dos minérios é ao mesmo tempo a que nos cega e colore o céu das cidades. Cegos, contemplamos o céu inflamado.

FOTOGRAFIAS ENTERRADAS E IMAGENS SOBREVIVENTES

Diante das questões anteriormente colocadas, como poderíamos, *apesar de tudo*, pensar com as imagens produzidas sobre o desastre de Mariana? Se elas não falavam exatamente sobre o que eu gostaria que falassem, tentei, então, manipulá-las e montá-las. Intervir nessas imagens era uma maneira de torná-las minhas e montá-las, de fazê-las falar de tragédia.

De início, reuni todas essas fotos, imagens da imprensa, imagens de satélite, fotografias dos Mascaró, de Veiga e de Cravo, as imprimi e depois as enterrei em meu jardim. Queria que, com isso, elas tivessem ao menos algum contato com a lama. Depois de uma semana, após resistirem a pancadas de chuva e à fome dos insetos, foram desenterradas para, enfim, serem montadas.

A respeito da montagem, Walter Benjamin (Didi-Huberman 2016) defende a necessidade de se escovar a contrapelo, ou seja, tentar sair do fluxo de imagens e escovar no revés do pelo para, assim, descobrir seus intervalos e suas descontinuidades. É montando que as imagens tomam posição e expõem os conflitos e paradoxos da história.

A montagem seria para as formas o que a política é aos atos: é preciso que estejam juntas as duas significações da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura de transgressão e a sabedoria de posição. Walter Benjamin, me parece, nunca parou de pensar lado a lado esses dois aspectos da montagem como sendo da ação política (Ibid., 2).

Nesse sentido, como escovar a contrapelo e montar as imagens do desastre? A noção de imagem acionada para isso aponta que elas não são intrinsecamente “boas” ou “más”; por outro lado, dependem também do que fazemos delas e de como as olhamos. A imagem não contém em si um único significado. Mudam, se reservam à polissemia do não dizer.

Didi-Huberman (2015a), no ensaio “Pensar debruçado”, diferencia, de um lado, aqueles que pretendem ver tudo de cima e se libertar do mundo

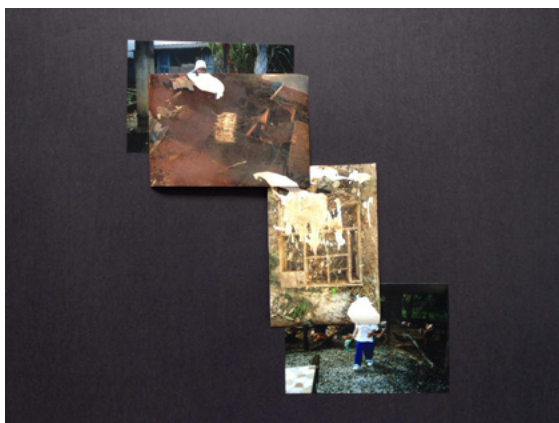
sensível e, de outro, os que se debruçam para pensar e apostam na experiência sensível. O autor denomina essas duas maneiras de olhar, respectivamente, de vista sobrepujante e vista abrangente. Na primeira, a visão estabelece uma postura de recuo e o objeto olhado lá embaixo está separado do olho que olha, é inatingível. O olhar busca, através dela, um saber puro, imaculado. Na segunda, ao contrário, o objeto sobe em direção ao olho, que vai e vem, tornando-se sensível ao que vê e oferecendo a oportunidade de tocar o objeto do saber e se deixar levar por suas seduções, ilusões e meandros. Seu saber é um não-saber.

Olhar de cima, porém, é sempre correr o risco de cair. Com base nessas definições, será que para melhor saber é necessário obrigatoriamente assumir somente uma das duas posições: afastar-se ou se aproximar-se? Segundo Didi-Huberman, apenas duas maneiras de olhar para as imagens servem aos interesses de quem olha. As fotografias de satélite buscam justamente esse saber puro do olhar apartado. Minha intenção era, diferentemente, debruçar-me sobre as imagens e me deixar ser atingida por aquilo que olhava.

Dessa forma, coloquei todas as fotos desenterradas sobre minha mesa de montagem e me debrucei sobre elas. Porém, ainda faltava alguma coisa. Recorri a outro tipo de imagem, que chamarei aqui de *fotografias sobreviventes*. Encontrei em uma matéria do *Brasil de Fato* intitulada “O adeus a Bento Rodrigues” (Freire 2016) as fotografias de Manuel Marcos Muniz, o Marquinhos. São algumas das fotografias que não estavam em Bento Rodrigues quando a lama devastou tudo. Marquinhos é hoje um dos poucos moradores a possuir fotografias de Bento antes da lama. As muitas outras continuam soterradas.

Ainda que eu não soubesse o que fazer com as fotos de Marquinhos, também as coloquei sobre minha mesa. Montá-las com as outras imagens me parecia uma maneira de restituir pessoas e memórias às imagens. A presença ausente do atingido era substituída por sua evidência.

figura 1

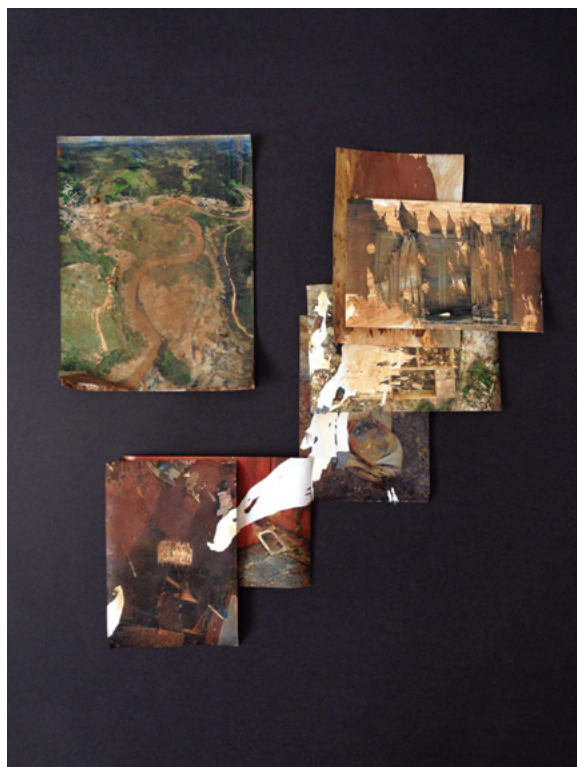


Nessa primeira montagem, os brancos das fotos desenterradas provocados pela raspagem e umidade guiam o aparecimento e desaparecimento na imagem. O branco é, ao mesmo tempo, o que deixou de aparecer pelo rompimento da barragem e a lacuna que tentamos preencher. O branco tenciona também a memória. Às vezes, quando nos esquecemos de algo dizemos que “deu branco”. Destruição está necessariamente ligada ao esquecimento, mas sua relação não é tão direta nem tão simples. Em Bento Rodrigues, o distrito mais destruído pelo rompimento da barragem, várias são as iniciativas dos antigos moradores com a finalidade de recolher lembranças: desenhos de como era o lugar, histórias, memórias... Um esforço para não esquecer, apesar da destruição.

Olhando para essa montagem em outro sentido, vemos que o caminho dos brancos nas imagens escolhidas cria ainda uma espécie de monstro. A cabeça, em uma das pontas, é acompanhada por duas imagens aéreas do distrito destruído e, na outra ponta, o corpo da criança. As duas fotografias da destruição são seu pescoço, o que sustenta a cabeça. A destruição é aqui uma marca corporal dos atingidos, faz parte de quem eles são e foi incorporada.

Por último, as imagens da destruição que se sobrepõem às fotos de como era Bento antes da tragédia, imagens sobreviventes. Como o rompimento da barragem alterou a vida dessa garota?

figura 2



Essa segunda montagem explora de forma diferente os brancos provocados pela raspagem das fotos. Aqui eles se encaixam, desenhando outro percurso para o rio. Um percurso permeado por muitas perdas. As fotografias se sobrepõem, se recortam, se fundem e se montam. Transformam-se assim no próprio rio. Um rio de brancos, perdas e abandonos, correndo para lugar nenhum.

figura 3



Nessa terceira montagem, vemos apenas uma fotografia sobrevivente colocada sobre uma imagem aérea feita por um drone. Em alguns pontos elas parecem se mesclar. O muro ao lado esquerdo se confunde com o céu, a madeira em primeiro plano termina em uma precipitação. O homem e sua filha se equilibram sobre a imagem de baixo. Eles se sustentam apesar de toda a tragédia. Essa montagem é metáfora das fotos que sobreviveram. Imagens sobreviventes tal como aqueles que resistiram a um naufrágio. Aqueles que restaram, que irão nos ajudar a pensar por imagens essa tragédia.

figura 4



Nessa montagem, temos em primeiro plano uma foto de satélite bastante raspada e, abaixo dela, diversas camadas de outras imagens – inclusive fotografias sobreviventes. Vemos, por exemplo, o telhado da casa de Marquinhos. Para dar conta de cada uma dessas imagens, seria preciso mergulhar na montagem. O movimento aqui é vertical. São camadas de diferentes significados. Para vê-las é preciso escavar, como fazem os arqueólogos em Mariana à procura do que restou. Sozinha, a imagem de satélite não nos oferece nada disso. É preciso se debruçar para ver.

figura 5



Por fim, na última montagem, temos várias fotos espalhadas sobre o fundo preto. Ao centro, a santa com o rosto raspado. Olhando com mais cuidado, percebemos a garota ao lado esquerdo e, mais à direita, ela com o pai. Esses retratos de família, no entanto, são sufocados pelas imagens da destruição. Suas vidas passam a ser enquadradas pela tragédia.

APONTAMENTOS FINAIS

Procurei neste processo de trabalho, com a deformação e montagem das imagens da tragédia do rompimento da barragem de Fundão, propor uma nova forma de olhar para as imagens produzidas. Enterrar e deformar as fotografias foi uma maneira de tirar a evidência do reconhecível na imagem e conseguir jogar com metáforas a partir de seus restos. Quando se deixa de ver o reconhecível na imagem, só se vê a deformação.

Didi-Huberman (2015b), quando trata de restituições, afirma que só é possível falar de restos usando os próprios restos. Fala-se em “tirar uma foto”, mas o autor questiona: não seria preciso em algum momento devolvê-la? A restituição é, assim, para o autor, resultado de uma reflexão política e de um posicionamento do conhecimento. Restituir “diz ao mesmo tempo da transformação de um objeto e de sua substituição por um outro” (Ibid., 208).

Nesse sentido, a partir dos restos, procurei complexificar a noção de desastre acionada por jornalistas e fotógrafos e restituir as imagens da tragédia aos atingidos, mobilizando uma perspectiva que abarcasse o âmbito social desse desastre. Ao borrar as dimensões do desastre pretendidas pelas fotografias jornalísticas e dos Mascaro, ao deformar a beleza das fotografias de Veiga e Cravo e ao somar a elas as fotografias sobreviventes de Marquinhos, busquei refletir sobre a representação da tragédia do rompimento da barragem de Fundão e propor um novo modo de olhar cujo intuito foi abranger o intangível de um desastre que devastou vidas, memórias, residências, projetos, modos de vida e muito mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brum, Eliane. 2015. A lama. *El País*, 30 nov. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/T9xNHf>>. Acesso em: 6 dez. 2017.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, Georges. 2015a. *Pensar debruçado*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, Georges. 2015b. Devolver uma imagem. In *Pensar a imagem*, org. Emmanuel Alloa, 7-19. Belo Horizonte: Autêntica.
- Didi-Huberman, Georges. 2016. Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras*, no. 47: [1-7].
- Freire, Simone. 2016. O adeus a Bento Rodrigues. *Brasil de Fato*, 28 out. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/ikTeiA>>. Acesso em: 6 dez. 2017.
- Freitas, Carlos Machado, Mariano Andrade da Silva e Fernanda Carvalho de Menezes. 2016. O desastre na barragem de mineração da Samarco: fratura exposta dos limites do Brasil na redução de risco de desastres. *Ciência e Cultura*, vol. 68, no. 3: 25-30.
- Kopenawa, Davi e Bruce Albert. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mascaro, Cristiano e Pedro Mascaro. 2016. A terra devastada: as marcas da tragédia sete meses depois. *Revista Piauí*, 1º ago. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/hJKrmv>>. Acesso em: 6 dez. 2017.
- Midlej, Roberto. 2016. Livro de fotografias de Christian Cravo revela marcas da tragédia de Mariana, em Minas. *Correio: o que a Bahia quer saber*, 20 jul. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/Bm7vcf>>. Acesso em: 6 dez. 2017.

Milanez, Bruno, Luiz Wanderley, Maíra Mansur, Raquel Pinto, Ricardo Gonçalves, Rodrigo Santos e Tádzio Coelho. 2016. *Antes fosse mais leve a carga: avaliação dos aspectos econômicos, políticos e sociais do desastre da Samarco/Vale/BHP Billiton*. Marabá: Iguana.

Oliver-Smith, Anthony. 1999. "What is a disaster? Anthropological perspectives on a persistent question". In: Oliver-Smith, A; Hoffman, S. (orgs.), *The angry Earth: disaster in anthropological perspective*. New York: Routledge.

Sterzi, Eduardo e Bruno Veiga. 2016. Fotografia e catástrofe: Mariana (MG). *Revista Zum*, 3 jun. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/1jynF8>>. Acesso em: 6 dez. 2017.

Taddei, Renzo. 2016. Os desastres em uma perspectiva antropológica. *ComCiência: revista eletrônica de jornalismo científico*, no. 176.

Taddei, Renzo e Ana Laura Gamboggi (orgs). 2010. Depois que a chuva não veio – respostas sociais às secas na Amazônia, no Nordeste e no Sul do Brasil. Fortaleza: Fundação Cearense de Meteorologia e Recursos Hídricos/Instituto Comitas para Estudos Antropológicos.

Valencio, Norma. 2016. Elementos constitutivos de um desastre catastrófico: os problemas científicos por detrás dos contextos críticos. *Ciência e Cultura*, vol. 68, no. 3: 41-45.

Wanderley, Luiz Jardim, Maíra Sertã Mansur, Bruno Milanez e Raquel Giffoni Pinto. 2016. Desastre da Samarco/Vale/BHP no Vale do Rio Doce: aspectos econômicos, políticos e socio ambientais. *Ciência e Cultura*, vol. 68, no. 3: 30-35.

MARCELA VASCO

Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui mestrado pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e bacharelado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). É integrante do Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (LA'GRIMA) e do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Unifesp (VISURB).

recebido
28.04.2017
aprovado
25.09.2017



Universidade Federal
do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil.

ISABEL PENONI

CILENDE: O BAILE DAS MÁSCARAS NO FESTIVAL DA CULTURA LUVALE (ANGOLA)¹

RESUMO

Este artigo apresenta um material etnográfico e visual inédito sobre a dança dos *makixi*, ancestrais manifestados na forma de bailarinos mascarados, originais dos rituais de circuncisão (*mukanda*) praticados por povos bantu da grande área de confluência entre Angola, Zâmbia e República Democrática do Congo, entre eles, os Luvale. Proclamados Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005, o *locus* principal de sua *performance* é hoje o grande festival da “cultura” luvale, realizado desde os anos 1950 na Zâmbia e, mais recentemente, em Angola. Com base numa etnografia da versão angolana do festival, realizada entre 2012 e 2013, a autora focaliza os bailes de *makixi* que constituem a atração principal do evento, mostrando a estreita relação entre a morfologia das máscaras e seus estilos de dança, e contribuindo para reduzir a enorme lacuna aberta pelos quase quarenta anos sem nenhuma pesquisa realizada na área em decorrência da guerra.

palavras-chave
Máscara; Dança;
“Cultura”; Luvale; Angola.

1. Este artigo foi apresentado pela primeira vez em 2014 no Colóquio Internacional Máscaras, Santos e Fetiches (África-América) promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e contém comentários de Zoë Strother da Yale University.

São cinco horas da manhã, ouço o ronco da motocicleta à porta. Muzala chega sem atraso e seguimos rumo ao cemitério das antigas rainhas Nyakatolo, que fica cerca de 20 km do centro de Cazombo, em Angola. O sol desponta no horizonte ainda ofuscado pelo cacimbo que se espalha à volta. Diversas aldeias surgem ao longo do caminho e, ao passar por elas, chamamos a atenção dos poucos *luvale* que se aventuram do lado de fora das casas procurando reacender as fogueiras da noite anterior. Finalmente, avistamos nosso destino. Um grupo de homens encontra-se reunido próximo aos túmulos caiados de branco. Muzala pergunta a eles se eu poderia acompanhar a ação para fazer o registro, ao que eles respondem positivamente, desde que permaneça sempre a certa distância. Depois de alguns minutos, um enorme alvoroço atíça as matas que circundam o cemitério. Delas, surgem vários mascarados. Eles pulam em cima dos túmulos, reverenciando-os com gestos enérgicos e sons guturais. Depois, avançam na direção das pessoas que se encontram no entorno, gerando tumulto. Muitos deles portam armas ou pedaços de paus. Possuem o corpo todo coberto por uma segunda pele multicolorida. Aos poucos, formam uma fila e, dali, seguem em direção à vila arrastando um público crescente, sobretudo, crianças. Intuo que se organizam segundo uma ordem pré-definida e que há entre uns e outros características compartilhadas, de modo a formarem pares ou mesmo grupos afins, mas, por enquanto, tudo não passa de conjecturas (Figura 1).

figura 1
Cortejo dos *makixi* abrindo o Festival Internacional Tradicional Luvale de 2012. Alto Zambeze, Angola. Fonte: Foto da autora.



É com essa procissão de mascarados que se inicia o Festival Internacional Tradicional Luvale, evento que presenciei por duas vezes, durante o trabalho de campo para minha pesquisa de doutorado², entre 2012 e 2013, no município do Alto Zambeze (extremo leste de Angola, África Central), onde habitam os luvale. Realizado desde 2010, com o objetivo de se tornar uma festa tão afamada quanto o *carnaval* brasileiro, como costumavam brincar meus interlocutores, o Festival Luvale pode ser enquadrado no amplo panorama traçado por Comaroff e Comaroff (2009, 15), no qual se observa um processo generalizado de objetificação e comercialização da “cultura”, como forma de sobrevivência e empoderamento, ou, simplesmente, de transmitir ao mundo a mensagem: “Nós existimos; nós somos diferentes; nós podemos fazer alguma coisa do que nos orgulhamos; nós temos algo único”³ (Ibid.: 10, tradução nossa). Mas isso não é tudo. Ao lado da intensa propaganda da “cultura”, que vem instrumentalizando lideranças luvale de Angola em um multifacetado campo de disputa por território, alteridade étnica e soberania, há ainda outro aspecto que caracteriza o Festival: do ponto de vista de seus organizadores, ele não é só realizado para divulgar a “cultura”, mas também para evitar seu esquecimento. O “*Likumbi Lya Vaka Cinyama*”, como se convencionou chamar a festa em língua luvale, é o dia de “lembrar a cultura”.

O caráter mnemônico e, ao mesmo tempo, político do Festival Luvale é extensamente abordado em minha tese de doutorado (Penoni 2015). Neste artigo, porém, focalizo dados etnográficos presentes em um capítulo específico da tese no qual trato exclusivamente do grande baile de *makixi* (bailarinos mascarados)⁴, que constitui a atração principal da festa. Denominado “*cilende*” em língua luvale, o grande baile de *makixi* é original dos rituais de circuncisão masculina (*mukanda*) praticados pelos luvale e outros grupos relacionados que habitam a área de confluência entre Angola, Zâmbia e

2. Meu trabalho de campo no Leste de Angola se deu por meio de duas viagens ao Alto Zambeze entre 2012 e 2013, sempre durante a estação seca (de maio a setembro), quando a região se torna acessível. Contando com recursos da Capes e da FAPERJ, além da parceria institucional da Direção Nacional de Museus de Angola, o trabalho concentrou-se numa etnografia do Festival Internacional Tradicional Luvale, resultando na tese *O pior ainda não aconteceu: espetáculo, memória e política entre os luvale do Alto Zambeze (Angola)*, defendida em 2015 na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 2015 e 2016, pude dar prosseguimento à pesquisa em um estágio de pós-doutorado realizado no Musée du quai Branly Jacques Chirac, Paris, França.

3. We exist; we are different; we can do something we are proud of; we have something uniquely ours.

4. Os *makixi* (sing. *likixi*) são tidos entre os luvale como ancestrais que vêm a público na forma de bailarinos mascarados. Tradicionais dos rituais de circuncisão masculina (*mukanda*), podem aparecer também em cerimônias de entronização de chefes e outros eventos sociopolíticos. Existem mais de cem tipos, ou de variações de tipos de *makixi*, que apresentam diferenças morfológicas e de comportamento, geralmente associadas às suas funções rituais (Bastin 1982; 1984; Jordán 1998; 2006; Wele 1993).

República Democrática do Congo. Trata-se do evento de encerramento de uma *mukanda* tradicional, reproduzido de forma condensada no contexto do Festival, chamando atenção e o interesse do público pelo seu caráter espetaculoso. Apresentarei, neste texto, uma descrição e análise detalhada deste evento, com foco nas danças dos bailarinos mascarados presentes nas edições de 2012 e 2013 do Festival. Procurarei mostrar a íntima relação entre os estilos de dança e a morfologia dos *makixi*, concentrando-me em um aspecto jamais discutido na bibliografia especializada e que pode interessar particularmente ao campo mais geral da antropologia da dança. Antes disso, cabe situar etnograficamente os *luvale* e o seu Festival tradicional.

CONTEXTO ETNOGRÁFICO

Os *luvale*⁵ são um povo de língua bantu, localizado, principalmente, no município do Alto Zambeze (província do Moxico – Angola) e nos distritos de Chavuma, Zambeze e Kabompo (Northwest Province – Zâmbia). Possui uma população com mais de 100 mil habitantes, hoje dividida por diferentes fronteiras nacionais. A área onde trabalhei em Angola, no município do Alto Zambeze, foi muito afetada pelas sucessivas guerras que assolaram o país desde os anos 1960 até o início do século XXI⁶. Ao longo dos mais de quarenta anos de conflitos, os *luvale* daquela região foram progressivamente obrigados a se refugiarem em outras áreas, sobretudo no distrito de Chavuma, na Zâmbia, que viu sua população crescer sete vezes em cinco décadas (Silva 2004, 32). O repatriamento oficial começou apenas em 2003, de modo que só muito recentemente os *luvale* de Angola começaram a regressar do exílio⁷.

Foi nesse contexto de reconstrução da vida no pós-guerra que surgiu a ideia do Festival Internacional Tradicional *Luvale*, o qual exhibe em sua programação, como veremos adiante, um *pot-pourri* de trechos dos mais importantes rituais *luvale*, muitos deles não mais praticados na

5. Os *luvale* se autodenominam de diferentes formas: como *valuvale* (sing. *kaluvale*), em referência à palmeira *mavale* (*Raphia farinifera*), ou também como *valwena* (sing. *kalwena*), quando vivem próximos ao rio Luena, em Angola (Silva 2004: 27). Na literatura, encontram-se, muitas vezes, incluídos em termos mais abrangentes, como *mawiko*, *balovale* e *ganguelas*. Sobre esses etnônimos, consultar McCulloch (1951), White (1949) e Oppen (1994).

6. Angola viveu um longo período de guerras, que começa com as guerras de libertação nacional (1960-1975), estendendo-se por quase trinta anos de guerra civil.

7. Ao longo dos mais de quarenta anos de conflitos, junto ao escoamento maciço da população *luvale* do Alto Zambeze para a Zâmbia, houve também um total esfacelamento da vida social e, com isso, das práticas rituais e cerimoniais na região. E, embora o repatriamento oficial tenha iniciado em 2003, o que se vê ainda hoje no município é um cenário em ruínas, de regresso gradativo dos refugiados na Zâmbia e reconstrução lenta e paulatina da vida e das práticas socioculturais.

região. Enquanto o Festival angolano é tido pelos meus interlocutores como o primeiro evento do gênero realizado em Angola, na Zâmbia um festival similar é produzido desde 1950 por grupos luvale assentados daquele lado da fronteira. O “*Likumbi Lya Mize*”, como é conhecido o Festival Luvale da Zâmbia, compõe o concorrido calendário de “cerimônias tradicionais” que aquece o setor de turismo daquele país. Produzido em tributo ao “rei” Ndungo, que é a principal “autoridade tradicional”⁸ luvale na Zâmbia, o evento constitui também a maior arena pública contemporânea para a *performance* dos *makixi*, proclamados em 2005 Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco.

Embora, em virtude do longo período de guerras, Angola permaneça ainda blindada a influências externas que impliquem a livre circulação e o aumento do turismo, é inegável o impacto do evento zambiano no processo de produção do Festival Luvale no país. Por estarem muito próximos da fronteira com a Zâmbia e acompanharem de perto a repercussão do *Likumbi Lya Mize*, os organizadores do Festival angolano, hoje representados pela figura do Comitê Festival Tradicional Luvale (Cofetral)⁹, estão suficientemente informados sobre o valor da “cultura tradicional” nos novos tempos de internacionalização das políticas de patrimonialização. Não por acaso, seu principal objetivo com a festa é “preservar a cultura”, é “mostrar que a cultura não se perdeu”¹⁰.

A performatização da “cultura” em jogo no Festival Luvale, assim como em uma variedade de *shows* e festivais indígenas que se multiplicaram pelo mundo nos últimos anos convertendo o ritual em verdadeiros espetáculos do “autêntico”¹¹ (Barcelos Neto 2006; De Vienne; Allard 2005; Graham 2005;

8. Termo genérico usado em Angola para identificar os chefes das mais diferentes populações autóctones. Na Zâmbia, o seu correspondente é “Native Authority”.

9. O Comitê Festival Tradicional Luvale (Cofetral) foi criado em 2002, na cidade de Luena (capital da província do Moxico), por um conjunto de “intelectuais” luvale ali exilados em função de conflitos que atingiram o Alto Zambeze particularmente nos anos 1980 e 1990. Formado basicamente por homens luvale que ocupam posições estratégicas em quadros administrativos do município do Alto Zambeze, o grupo que integra o Comitê vem trabalhando há mais de uma década na criação das condições para a produção do Festival, com o objetivo de preservar e divulgar a “cultura” dos luvale, assim como fortalecer seus “chefes tradicionais”.

10. Assim como boa parte dos homens luvale com menos de 40 anos, meus interlocutores da Cofetral eram bilíngues. Portanto, muitas das categorias e noções associadas ao Festival foram formuladas em português, como as ideias de “preservar” e “mostrar a cultura”.

11. Tais eventos espetaculares vêm sendo mais frequentemente abordados na literatura antropológica sob uma perspectiva política e sociológica, que, com algumas exceções, não reconhece além de seu caráter instrumental. Isso se explica porque os processos reflexivos (Carneiro da Cunha 2009) neles implicados dificilmente escapam a uma análise orientada pelos paradigmas da aculturação e da invenção da tradição que projetam um “espectro de inautenticidade” (Jolly 1992) sobre povos autóctones imersos em contextos pós-modernos (Fausto 2006). Em minha tese de doutorado,

Fiorini; Ball 2006), é hoje possivelmente a mais importante estratégia para recolocar os *luvale* de Angola na disputa política regional e nacional. Disputas estas que não só se dão em diferentes escalas, como envolvendo diferentes agentes, como os *luvale* da Zâmbia, por exemplo, que se fortaleceram muito nas últimas décadas, sobretudo em função do sucesso e da visibilidade do seu próprio festival, e outros povos relacionados que habitam o Leste de Angola, como os *chokwe*, os quais receberam do governo angolano o título de “língua nacional”¹², enquanto a língua *luvale* segue vista como sua variante – fato inaceitável para os *luvale*, que procuram se afirmar por meio da sua festa como um “grupo independente” (Penoni 2015).

Realizado sempre no mês de julho, o Festival *Luvale* leva anualmente cerca de 3 mil pessoas a um terreno relativamente afastado do centro de Cazombo (sede municipal do Alto Zambeze). Nesse terreno, conhecido como *vambunda* (“terra vermelha”), construiu-se uma enorme arena de terra batida para acolher anualmente o Festival. Na plateia principal, de frente para onde o espetáculo é realizado, encontram-se os camarotes destinados às entidades de governo e às autoridades tradicionais, além do dossel especial da rainha Nyakatolo, que é em Angola a principal “autoridade tradicional” *luvale* (Figura 2). A cada ano, nos dias que antecedem o início do Festival, são erguidas, ao redor dessa grande praça festiva, as tendas de lona e as cubatas de palha que acolhem, respectivamente, os “grupos culturais”¹³ de

apresento uma perspectiva alternativa ao levar a sério o gênero performático que emerge do Festival *Luvale* e mostrando como ele não resulta numa cópia degenerada de rituais tradicionais, ou num mero *souvenir* turístico, mas em algo muito mais complexo, “onde um novo dispositivo de transmissão e produção de conhecimento se alia à intervenção política” (Penoni 2015: 6).

12. O governo angolano, mediante o Instituto Nacional de Línguas e com o apoio da Unesco, viabilizou a sistematização dos sistemas fonológicos das seis línguas bantu de maior difusão em território nacional – kikongo, kimbundu, *chokwe*, umbundo, mbunda e kwanyama – e, em seguida, a elaboração dos seus projetos de alfabetos, visando à sua implantação no sistema público de ensino – com cada alfabeto sendo implementado, evidentemente, apenas dentro da área de atuação de sua língua correspondente. Ao consolidar os alfabetos dessas seis línguas, identificadas como “línguas nacionais”, o governo acabou por estabelecer uma hierarquia entre elas e uma série de outras línguas presentes no cenário nacional, que, aglutinadas em torno das primeiras, passaram a ser enquadradas como suas variantes. O *status* de “língua nacional” rendeu às etnias premiadas com o título não apenas o ensino obrigatório de suas línguas em escolas públicas do país, mas também espaço nas rádios e na televisão nacionais. Com efeito, a legitimação das seis línguas citadas causou revolta e incompreensão nas demais etnias, representando, para elas, uma rotulação de inferioridade cultural, que abre precedentes para relações de subordinação indesejáveis e impropriedades. Tal é o caso dos *luvale*, cuja língua passou a ser identificada como uma variante do *chokwe*.

13. Organizados em torno de um ou dois especialistas rituais, os “grupos culturais” são os responsáveis pela exibição dos números performáticos apresentados durante o Festival. Sua participação, contudo, não se restringe ao evento, mas se estende a outras festividades organizadas pelo governo, como as relacionadas aos dias 4 de abril (dia da Paz), 11 de novembro (dia da Independência), 22

Angola, da Zâmbia e do Congo, participantes da festa, e os contingentes *luvale* que chegam de aldeias distantes para prestigiar o evento. Nessa grande área, monta-se ainda um mercado provisório, com dezenas de *stands* para a venda de bebidas, biscoitos, doces, petiscos e pratos típicos.

Um dia antes da abertura oficial do Festival, ocorre o evento que sinaliza o início do período festivo, com a primeira aparição pública dos *makixi*, descrita nas linhas iniciais deste artigo, quando eles surgem do cemitério real que fica a 20 km de Cazombo, dirigindo-se à vila para realizarem uma primeira demonstração de suas danças típicas em alguma praça pública. No dia seguinte, dá-se a abertura oficial do Festival na arena da *vambunda*. A programação do dia é extensa, começando com a entrada cerimonial das autoridades governamentais, seguindo-se a das lideranças tradicionais e, por fim, a dos *makixi*. A entrada das lideranças tradicionais, em particular, envolve um complexo cerimonial que expressa a estrutura segmentar da chefia *luvale*, traduzida contemporaneamente em Angola pelo estabelecimento das categorias de *sobeta*, *soba*, *regedor* e *rainha*¹⁴. Uma vez dentro da arena, a rainha *Nyalatolo* posiciona-se em um camarote especial, situado exatamente no centro da plateia principal. Já os *makixi* posicionam-se do lado oposto, onde também há um espaço de honra reservado à *Kayipu*¹⁵, tido como o rei dos *makixi*. A disposição dos chefes tradicionais e dos *makixi* na arena, posicionados uns de frente para os outros, revela um dispositivo de identificação que será recorrente na ritualística do Festival, no qual está em jogo a construção dos chefes *luvale* pela identificação com os ancestrais (Ibid.).

de novembro (dia do Educador), e o carnaval, no mês de fevereiro. No período de meu trabalho de campo, havia cinco “grupos culturais” organizados no município do Alto Zambeze.

14. O poder tradicional encontra-se hoje dividido em Angola em três categorias principais reconhecidas pelo governo: *regedor*, *soba* e *sobeta*. Enquanto o *regedor* é o representante tradicional no nível das comunas (que são as terceiras unidades administrativas de Angola, depois dos municípios), o *soba* é o representante no nível das chefias (chamadas contemporaneamente de bairros) e o *sobeta*, no nível das pequenas povoações (relacionadas a núcleos familiares específicos). Segundo a estrutura segmentar da chefia *luvale*, todo *sobeta* encontra-se subordinado a um *soba* e os dois, juntos, a um mesmo *regedor*. A rainha *Nyakatolo* é o título/cargo mais inclusivo entre os *luvale*. *Sobas*, *sobetas*, *regedores*, “reis” e “rainhas” estão incluídos na categoria mais abrangente de “autoridades tradicionais”. Segundo dados oficiais da administração do Alto Zambeze, só no município existem 464 “autoridades tradicionais”, sendo uma rainha, 12 *regedores*, 105 *sobas*, 288 *sobetas*, 6 ajudantes de *regedores* e 52 ajudantes de *sobas*. Todas as “autoridades tradicionais” de Angola recebem hoje subsídios do governo e somam mais de 40 mil em todo o país.

15. Associado à chefia, *Kayipu* aparece apenas em cerimônias funerárias e de entronização e homenagem a chefes tradicionais (Jordán 2006). Em raras ocasiões, também pode ocorrer em rituais de *mukanda* organizados especialmente para filhos de chefes (Wele 1993). Nos festivais de 2012 e 2013, *Kayipu* apareceu apenas no dia de abertura da festa, indo direto para o seu dossel particular, onde permaneceu protegido por um grupo de homens que não permitiram que ninguém se aproximasse. Conferir Figura 12 e para mais detalhes sobre este *likixi* consultar a seção específica mais adiante.

figura 2
Rainha
Nyakatolo
em seu trono
durante o
Festival em
Cazombo,
Alto Zambeze,
Angola, 2013.
Fonte: Foto
da autora.



Após a entrada das autoridades presentes, passa-se à execução de uma série de ações que marca o evento como tipicamente luvale. Quase todas essas ações são dirigidas à rainha Nyakatolo, que é o centro para onde tudo converge no Festival. Primeiro, um hino de louvor à etnia é entoado por um grupo de jovens e repetido em coro por todo o público presente. Em seguida, uma extensa narrativa de origem e sucessão dos chefes luvale (*kulifukula*) é recitada por um orador especializado. Adiante, um carneiro é imolado no centro da arena em homenagem aos chefes luvale e seus ancestrais, representados pela figura de Kayipu. Por fim, as diversas autoridades presentes discursam em um palanque improvisado, entre elas, a rainha Nyakatolo, os dirigentes da Cofetral e representantes do governo angolano.

Terminado o bloco inicial de abertura da festa, segue-se à “programação cultural”. Começando ainda no primeiro dia de festa e estendendo-se por mais dois ou três dias, a programação cultural consiste basicamente na apresentação sequenciada dos diversos “grupos culturais” presentes no evento. É o momento de “entretenimento” do Festival, onde ganha a cena uma espécie de *pot-pourri* de trechos dos mais diferentes rituais e cerimônias tradicionais luvale. Levando-se em consideração particularmente essa etapa da festa, o Festival Luvale poderia ser definido, de maneira semelhante ao espetáculo xavante analisado por Laura Graham, como uma exibição roteirizada de uma série de trechos descontextualizados, composta em sua maioria pelas partes mais performáticas e públicas de conjuntos rituais maiores (Graham 2005, 633).

A *mukanda* é sem dúvida o ritual mais presente no contexto do Festival Luvale. Reunindo todos os fragmentos que remetem a esse ritual, poderíamos

dizer que se encontra ali representado quase que em sua totalidade, mas de forma condensada. Os fragmentos de *mukanda* performados durante o Festival referem-se, basicamente, às etapas inicial e final do ritual, precisamente ao dia em que os neófitos são levados à reclusão e aquele em que eles são reintroduzidos à sociedade. Oculta-se, portanto, todas as ações que constituem o período de recolhimento dos neófitos propriamente dito¹⁶.

O grande baile de *makixi*, chamado *cilende*, ocorre na etapa final de um ritual de *mukanda*, precedendo a apresentação dos neófitos à comunidade e sua reintegração à vida social, tal como explica a Unesco em “Makixi Masquerade”.

O baile dos makixi é performado no fim da mukanda, um ritual de iniciação para meninos entre oito e doze anos de idade. (...) Toda a cidade acompanha a dança dos makixi e o público é entretido com sua arte antes dos neófitos reaparecerem do acampamento e serem reintegrados como homens adultos em suas comunidades e famílias.¹⁷ [Unesco 2014, tradução nossa]

Já nos festivais Luvale que acompanhei no Alto Zambeze em 2012 e 2013, o *cilende* ocorreu em duas ocasiões: a primeira, no dia anterior à abertura oficial do evento, logo após o grande cortejo dos *makixi*, que é a sua primeira aparição pública no Festival; e a segunda como desfecho da “programação cultural” da festa, que tem início no dia da abertura (22 de

16. O termo *mukanda* (pl. *mikanda*) designa, ao mesmo tempo, o ritual de iniciação masculina comum entre povos que habitam o Alto Zambeze e o acampamento montado em área afastada da comunidade, longe do alcance das mulheres e dos não-iniciados, em que os neófitos (*tundandji*) ficam recolhidos sob o cuidado e proteção de especialistas, por um período que, no passado, podia chegar a mais de um ano (Jordán 1999; 2006; Turner 2005). Basicamente, uma *mukanda* tradicional apresenta três fases distintas, como um típico ritual de passagem (Gennep 1960). Na primeira, os neófitos são objetivamente separados de suas mães e simbolicamente de sua infância pela circuncisão. Na segunda, imergem em um longo período de reclusão, durante o qual são introduzidos no universo de conhecimento masculino. Finalmente, na terceira fase, são reintegrados à vida social. Sobre rituais de *mukanda* entre povos do Alto Zambeze, consultar Gluckman (1949), White (1953), Turner (2005), e entre povos vizinhos como os Holo e Pende, consultar, respectivamente, Batulukisi (1998) e Strother (1998). Sobre o papel das mulheres na *mukanda* e também sobre a relação desse ritual com as tensões de gênero entre os luvale, consultar Cameron (1998a; 1998b).

17. The Makishi masquerade is performed at the end of the mukanda, an initiation ritual for boys between the ages of eight and twelve. (...) The whole village attends the Makishidance and the audience is entertained with pantomime-like artistry until the graduates re-emerge from the camp and are reintegrated as adult men into their communities and families.

julho), prolongando-se por mais dois ou três dias¹⁸. Em ambos os casos, o *cilende* constituiu um espaço para a exibição dos mais diferentes *makixi* presentes do Festival, que, em meio a um círculo enorme de gente e diante de uma fervorosa orquestra de tambores, exibem um após o outro suas danças características (Figura 3).

figura 3
Cilende, Festival Internacional Tradicional Luvale, Alto Zambeze, Angola, julho de 2012. Fonte: Foto da autora.



OS MAKIXI

Como mencionado anteriormente, os *makixi* são originais dos rituais de circuncisão masculina (*mukanda*) e tidos, entre os luvale, como ancestrais manifestados na forma de bailarinos mascarados. Na porção angolana do Alto Zambeze, onde, segundo contam meus interlocutores, praticamente não se realizam mais *mukanda* com presença de *makixi*, o Festival Luvale acabou por se tornar o *locus* principal de sua *performance*, remetendo às *mukanda* do passado¹⁹.

18. Uma descrição detalhada de toda a programação do Festival encontra-se em Penoni (2015).

19. O impacto das guerras e a disseminação contemporânea dos mais diferentes tipos de igreja no Alto Zambeze (em 2013, existiam mais de trinta no município, considerando as de origem católica, protestante e pentecostal) eram considerados pelos meus interlocutores luvale os principais motivos para o desaparecimento dos rituais de *mukanda* com presença de *makixi* na área, principalmente nos grandes centros populacionais, como Cazombo. Segundo o que me disseram em campo, as *mukanda* que mais se realizam no município são as chamadas “*mukanda* medicinais”, que se resumem à operação da circuncisão, duram muito menos tempo, e não contam com a presença de *makixi*.

Contudo, pela bibliografia especializada, sabe-se que em *mukanda* tradicionais (ainda frequentes na Zâmbia) os *makixi* assumem a centralidade do ritual, desempenhando funções específicas ao longo de todas as suas etapas. Cabe ressaltar seu papel como mediadores entre os universos interno e externo à *mukanda*, ou seja, entre homens e mulheres, e iniciados e não-iniciados, ora contribuindo para aumentar a tensão entre eles, ora para amenizá-la. Ao agir nessa zona intermediária, eles acabam por delimitar aqueles dois campos, reforçando suas diferenças e complementariedades. São também os principais protetores dos neófitos, introduzindo-os, ao longo de sua reclusão, em um conhecimento especializado, relacionado sobretudo ao mundo espiritual (Jordán 2006, 21). Embora sejam originais dos rituais de circuncisão, os *makixi* podem também aparecer em cerimônias de entronização de chefes tradicionais, entre outros eventos sócio-políticos. Segundo Jordán (1996; 2006), existem mais de cem tipos de *makixi* ou de variações de tipos. Alguns autores empenharam-se em elaborar quadros classificatórios, definindo diferentes categorias de *makixi*, geralmente em função de seu comportamento e dos mais diversos papéis que assumem em contextos rituais.

Bastin (1982; 1984) identificou três tipos básicos entre os chokwe com quem trabalhou. O primeiro, *mukixi wa mwanangana*, refere-se especificamente a Cikungu – o equivalente chokwe de Kayipu (o “rei” dos *makixi*): “uma ponderosa máscara real usada apenas pelos chefes mais importantes e performadas em cerimônias de entronização, rituais propiciatórios, ou em períodos de transição para toda a sociedade”²⁰ (Bastin 1982, 81-92, tradução nossa). O segundo, *mukishi a ku mukanda*, faz alusão a uma série de *makixi* que desempenha papéis específicos na *mukanda*, sendo suas máscaras tradicionalmente queimadas com o fim do ritual. “Eles controlam a mukanda, mantém as mulheres afastadas da cerimônia e, quando necessário, buscam comida preparada pelas mães dos neófitos na aldeia (...) No fim desse rito de passagem, as máscaras são queimadas com o acampamento montado no mato para o período de reclusão dos iniciados”²¹ (Bastin 1984, 41, tradução nossa). O terceiro tipo, *mukishi a khangana*, inclui máscaras usadas principalmente para fins de entretenimento. A seu respeito, o autor destacou um dado importante: o fato delas não serem nem do domínio comum de *mukanda* específicas, nem objeto de posse de chefes tradicionais, como as anteriores, mas de ser propriedade particular de seus bailarinos.

20. (...) a powerful royal mask kept only by high-ranking chiefs and performed at enthronements, propitiatory ceremonies, or during times of ominous transition for society as a whole.

21 They control the mukanda, keep women away from ceremony, and, when necessary, fetch food prepared by the initiates' mothers from the village [...]. At the end of this rite of passage, the masks are burned with the bush camp.

Elas são as máscaras chokwe mais conhecidas, aparecendo em numerosos museus e coleções privadas. Vários tipos perderam seus significados rituais (...). Mesmo no passado, [elas] eram usadas principalmente para entretenimento, embora ainda sejam akixi, e portanto não possam ser aproximadas ou tocadas impunemente. As máscaras desse terceiro tipo e suas vestimentas são guardadas por seus donos, os únicos autorizados a vesti-las e dançá-las.²² (Ibid., 41, tradução nossa)

Em *Likumbi Iya Mize and other Luvale traditional ceremonies*, Patrick Wele apresenta um esquema mais simplificado que o de Bastin, embora muito aproximado. Segundo Wele, haveria apenas duas classes de máscaras: “circumcision masks” (máscaras de circuncisão), entre as quais Kayipu também estaria incluído, e “dance masks” (máscaras de dança), equivalente à terceira categoria identificada por Bastin. A classificação de Wele considera o fato de que, embora não seja frequente em rituais de *mukanda*, Kayipu eventualmente possa aparecer nas circuncisões de filhos de chefes tradicionais luvale.

Por sua vez, Jordán (2006), com base em *performances* de *makixi* observadas em eventos sociopolíticos e rituais de *mukanda* realizados na Zâmbia, subdivide-os em quatro categorias: “sociable” (sociável), “ambiguous” (ambíguo), “aggressive” (agressivo) e “royal” (real). Embora tal classificação seja, da mesma forma que as anteriores, norteadas pelas diferenças de comportamento e de função desempenhada pelos *makixi* em contextos rituais, certamente é mais complexa do que as anteriormente apresentadas. Sobretudo, porque o autor pressupõe que o ritual de *mukanda* não se restringe apenas ao que acontece dentro do acampamento onde os neófitos ficam reclusos, mas inclui também outras esferas de ação e relação, nas quais atuam muitas das máscaras identificadas por Bastin, como as de entretenimento, ou por Wele, como as de dança.

Na categoria “sociable” (sociável), Jordán inclui todos os *makixi* femininos, que apresentam uma ampla variedade de tipos, expressando diferenças de idade, classe social, estilo, valores morais, entre outros²³. Também se insere nessa categoria vários *makixi* masculinos, destacando os

22. They are the best-known Chokwe masks, appearing in numerous museum and private collections. Several types have lost their ritual meaning [...]. Even in the past, [they] were used mainly for entertainment, although they were still *akishi*, and therefore could not be approached or touched with impunity. Masks of this third type and their costumes are kept by their owners, the only ones authorized to wear or dance them.

23 Cabe ressaltar que até os *makixi* femininos são sempre representados por homens, cabendo às mulheres apenas a tarefa de acompanhá-los nas danças (Jordán 2006, 24).

que atuam como guardiões e instrutores dos neófitos na *mukanda* e os que desempenham papéis educacionais e cômicos em suas *performances*, parodiando europeus, estrangeiros e vizinhos (Ibid., 24). Na categoria “ambiguous” (ambíguo), Jordán engloba aqueles *makixi* cuja presença, comportamento e aparência enigmáticos insinuam poderes sobrenaturais extraordinários, que “(...) simbolicamente encarnam princípios secretos guardados pelos homens com relação às suas práticas iniciáticas”²⁴ (Ibid., 25, tradução nossa). A terceira classe, por sua vez, engloba uma série de *makixi* de comportamento agressivo, cuja principal função ritual é proteger os neófitos da *mukanda* de qualquer tipo de interferência externa. Embora essas máscaras compartilhem com as anteriores poderes sobrenaturais, seu caráter intimidatório, também expresso na sua forma – notadamente são as maiores e as mais dramáticas (Ibid., 26) – faz com que sejam colocadas acima das outras em uma suposta hierarquia de poder. Em geral, as máscaras agressivas portam armas, com as quais perseguem e ameaçam mulheres e não-iniciados. Além disso, por serem geralmente confeccionadas com materiais efêmeros e estarem intimamente ligadas ao ciclo ritual de *mukanda* específicas, são queimadas nesse contexto, lembrando o que Bastin diz em relação ao *mukishi a ku mukanda*. Finalmente, a última categoria apontada por Jordán, “royal” (real), “(...) inclui alguns personagens extraordinários – incluindo Chikungu e Kayipu ou Kahipu – os quais são restritos aos contextos cerimoniais ou rituais de chefes”²⁵ (Ibid., 28, tradução nossa).

Proponho a seguir uma classificação alternativa para estes autores, baseada exclusivamente nos “bailes de *makixi*”, ou *cilende*, que presenciei nos festivais Luvale de 2012 e 2013, em Angola, e também no *Likumbi Lya Mize* de 2013, na Zâmbia.

ADEREÇOS, DANÇAS E TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO

Diferente dos quadros categóricos apresentados por Bastin (1984), Wele (1993) e Jordán (2006), o meu esquema de classificação tem como critério fundamental as características morfológicas dos *makixi* em conexão com suas particularidades performáticas, especificamente com os seus diferentes estilos de dança. Abstraindo as variações de comportamento e de função dos *makixi* em contextos rituais, pretendo lançar luz sobre aspectos que parecem ter ficado de fora dos esquemas propostos por aqueles autores e que ganharam relevância quando optei por focalizar um evento onde todos os *makixi* dançam, inclusive aqueles identificados

24. [...] symbolically embody principles of secrecy guarded by men in relation to their initiation practices.

25. [...] include a handful of larger-than-life characters – including Chikungu and Kayipu or Kahipu – which are restricted to chiefs’ ritual or ceremonial contexts.

por Jordán como “agressivos”, ou por Bastin e Wele como específicos da *mukanda*²⁶. É sobre essas diferenças, entre estilos de dança e suas ressonâncias na morfologia dos *makixi*, que vamos falar a seguir.

Como vimos, os *makixi* caracterizam-se pelo uso de máscaras e vestimentas customizadas. Suas máscaras, hoje exibidas em importantes museus pelo mundo, podem ser antropomorfas, zoomorfas, híbridas, ou semiabstratas (Jordán 1996). Alguns tipos são ainda hoje esculpido em madeira. A maioria delas é confeccionada com diferentes tipos de material resinoso, como exemplo cera de abelha ou breu, aplicados sobre estruturas feitas de fibra e ramagem. As vestimentas, em geral, constituem uma espécie de segunda pele trançada, costurada tradicionalmente com fibras vegetais e, mais recentemente, com linhas de algodão industrializadas, exibindo padrões listrados multicolores.

Cabe ressaltar que, entre os *luvale*, as máscaras e vestimentas que compõem os *makixi* não são reconhecidos como simples objetos, mas sim como partes ativas da manifestação ancestral. É comum, como nos mostra Jordán (1996; 2006), escultores e *performers* de *makixi* se referirem a uma máscara como a cabeça de um *likixi*, e a sua vestimenta, como seu corpo. A passagem pela *mukanda* é o único requisito obrigatório para que um homem possa se transformar em *likixi*, o que se dá pela simples operação de vestir a sua roupa/corpo e colocar a máscara/cabeça, como nos mostra Jordán (1996): “Está claro, então, que um performer de *likixi* ‘entra’ no corpo espiritual para articular a persona do *likixi* através da transformação implicada em vestir a máscara e a roupa”²⁷ (Ibid.: 88, tradução nossa). Uma série de adereços compõe a caracterização de um *likixi*. Alguns desses elementos se repetem em determinado número deles, formando diferentes grupos, caracterizados pelo uso de adereços comuns: a *ciwamba* – cinturão que amplia os quadris do bailarino (Figura 4); o *jizombo* – saia feita de fibras vegetais (Figura 5); o *lyilambu lyakanyama* – saia feita de pele de animal (Figura 6); e o *fwi-fwi* – aparelho fálico fixado à altura da cintura (Figura 7). Como veremos adiante, tais adereços estão diretamente relacionados a determinados estilos de dança e a ritmos percussivos específicos.

26. A única exceção seria Kayipu, o “rei” dos *makixi*, e Kapalu, seu “capataz”. De todos os *makixi* presentes nos festivais que presenciei, tanto em Angola como na Zâmbia, esses foram os únicos que não dançaram no *cilende*.

27. It is clear, then, that a *likishi* performer ‘enters’ the spirit body to articulate the *likishi*’s persona through the transformation implied in donning the mask and costume.

figura 4
Likixi Ngulu
usando a
ciwamba
(cinturão
que amplia
os quadris).
Fonte: Felix e
Jordán (1998).

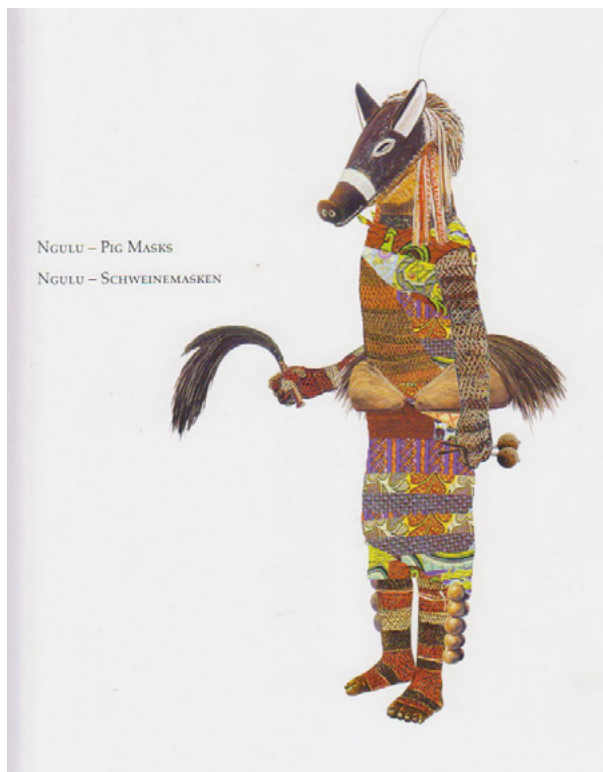


figura 5
Likixi Cikuza
usando o
jizombo (saia de
fibras vegetais).
Fonte: Felix e
Jordán (1998).



figura 6
Likixi Mupala
usando *lyilambu*
lyakanyama
(saia feita de
pele de animal).
Fonte: Felix e
Jordán (1998).



figura 7
Likixi Cizaluke
usando o *fwi-
fwi* (aparelho
fálico). Fonte:
Felix e Jordán
(1998).



Em todos os *cilende* que presenciei, os *makixi* se apresentaram segundo uma ordem mais ou menos padrão e equivalente àquela que organizou sua fila durante o grande cortejo de *makixi*, que marca a abertura do Festival Luvale²⁸. De acordo com essa ordem, os primeiros da fila e também a dançar no *cilende* eram quase sempre aqueles que portavam a *ciwamba* (cinturão que amplia os quadris do bailarino) e, sem exceção, todos os *makixi* que usavam esse adereço dançavam a *ciyanda*.

A *ciyanda* é uma dança tradicionalmente ensinada às noviças do *mwali*²⁹ (ritual feminino de puberdade) durante o período de reclusão, sendo reconhecidamente uma dança feminina. Caracteriza-se por movimentos laterais com os quadris, executados em uma velocidade surpreendente, e sustentados por um sapateado ritmado, marcado pelo som do *gisango* – chocalho preso aos tornozelos do bailarino. Normalmente, a *ciyanda* se desdobra numa dança a dois, de conotação erótica e conhecida pelo nome de *mutenya*. Incluem-se, nesse grupo, todos os *makixi* femininos, como Mwana Pwevo³⁰, também chamada de Mwana Pwo (Figura 8), e a maior parte daqueles identificados por Jordán (2006) como “sociáveis”, ou como “máscaras de dança e entretenimento” por Bastin (1984) e Wele (1993).

Segundo Kapalo Lisambo, possivelmente o mais reputado bailarino luvale da atualidade, com quem conversei durante a realização do *Likumbi Lya Mize*, em agosto de 2013, no distrito de Zambeze (Zâmbia), “os *makixi* dançam a *ciyanda* para conseguir alguma coisa e levar para a *mukanda*”. Essa afirmação reforçava o que Ninja, outro bailarino de Lumbala-Kakengue (Angola), havia me dito sobre a *ciyanda*: ela seria a “dança de trabalho” dos bailarinos de *makixi*; ou seja, aquela com a qual eles ganhavam dinheiro em praças públicas. Não por acaso, Mwana Pwo, entre

28. Uma descrição mais completa do cortejo de *makixi* no Festival Luvale encontra-se em Penoni (2015).

29. O termo *mwali* é usado pelos luvale para designar, a uma só vez, o ritual de iniciação feminina por eles praticado e a neófito deste mesmo ritual. Assim como a *mukanda*, o *mwali* é geralmente descrito na literatura antropológica como um típico rito de passagem, apresentando três fases principais: a da separação, marcada pelo aparecimento do primeiro fluxo menstrual; a da reclusão, que pode durar algumas semanas ou quatro meses (Jordán 1999); e a da reintegração à sociedade, celebrada em uma festa pública. Contudo, diferente do que acontece nos rituais de circuncisão, em que os meninos são iniciados em grupo, a *mwali* é levada à reclusão individualmente. Durante o período em que fica recolhida, a noviça aprende fundamentalmente lições sobre menstruação, sexo e casamento, embora seja também o momento de aprender um conjunto de danças tradicionais associadas ao conhecimento feminino, como a *ciyanda*. Conferir os trabalhos de Cameron (1998a; 1998b), White (1962) e White, Chinjavata e Mukwato (1958) sobre o *mwali* entre os luvale; de Bastin (1986), entre os *cokwé*; de Turner (1968), entre os *lunda-ndembu*; e de Van Koolwijk (1963), entre os *ganguela*.

30. Consultar também a Figura 15 e para mais detalhes sobre esse *likixi* conferir seção mais adiante.

outros *makixi* que dançam a *ciyanda*, são justamente os mais comuns em eventos sociopolíticos diversos, para além do próprio Festival Luvale. Aliás, mesmo neste último, segundo o que pude observar, aqueles *makixi* são também os que mais aparecem entretendo o público em rodas menores que se formam em espaços e horários alternativos àqueles destinados ao *cilende*, em que, do mesmo modo, fazem-se presentes.

figura 8

Likixi Mwana
Pwo dançando
a *ciyanda* sobre
mastros, durante
o *cilende*. Festival
Internacional
Luvale, Alto
Zambeze,
Angola, julho
de 2012. Fonte:
Foto da autora.



Retornando ao *cilende*, depois dos *makixi* que portavam a *ciwamba* e dançavam a *ciyanda* foi a vez daqueles que usavam o *jizombo* (saia feita de fibras vegetais) e que dançavam a *kuhunga*. Associada à fertilidade, essa dança é tradicionalmente ensinada aos neófitos na *mukanda*, assim que as feridas da circuncisão cicatrizam. Na cerimônia que marca o fim da reclusão e apresenta os iniciados à comunidade, é ela que estes últimos exibem em praça pública. A *kuhunga* consiste em movimentos pélvicos giratórios, à semelhança do *twist* norte-americano, o que faz com que as franjas do *jizombo* ergam-se à altura da cintura do bailarino. Nesse segundo grupo, inclui-se uma série de *makixi* caracterizados pelo uso do *jizombo*, que, em sua maioria, integram às categorias ligadas à *mukanda* de Bastin (1984) e Wele (1993), e a dos *makixi* “agressivos” de Jordán (2006).

Em seguida, vieram aqueles que usavam saia de pele de animal (*lyilambu lyakanyama*) e dançavam a *unyanga*. Esse grupo também reunia *makixi* diretamente ligados à *mukanda* e tidos, em sua maioria, como “agressivos” por Jordán. Executada em ritmo quaternário, marcado pelos pés, a *unyanga* se caracteriza por movimentos giratórios e vigorosos com os ombros, o que geralmente exige que o bailarino erga os braços à frente e cerre os punhos.

figura 9 Cortejo dos *makixi* adentrando a vila de Cazombo. Da esquerda para a direita, Cikuza, usando o *jizombo* (saia de palha), Katotola e Mupala, ambos com *lyilambu lyakanyama* (saia de pele de animal). Alto Zambeze, Angola, julho de 2012. Fonte: Foto da autora.

Segundo meus dados de campo, a *unyanga* é originalmente relacionada à caça. Katotola (Figura 9)³¹, um dos *makixi* que usa saia de pele de animal e dança a *unyanga*, é conhecido por ser o primeiro a aparecer numa *mukanda* luvale, sendo responsável por dar início à reclusão dos neófitos, ao tirá-los de seu contexto cotidiano e levá-los para o acampamento onde se dará a circuncisão. Referindo-se a ele, Kapalo Lizambo me disse que Katotola era quem “caçava os meninos no quimbo”, para depois levá-los até a “mata”, onde ele próprio dançaria a *unyanga*. Reforçando a associação dessa dança com a caça, Lisambo contou que, no passado, todo caçador que chegava em casa trazendo muita carne, dançava a *unyanga*, para expressar e compartilhar a alegria que sentia.



Por fim, o *likixi* Cizaluke (Figura 10)³², portando o *fwi-fwi*, exibia a dança de mesmo nome. Cizaluke foi o único a não se apresentar no *cilende* na mesma ordem que ocupara na fila do cortejo. Enquanto na fila ele vinha quase sempre entre os primeiros, no *cilende* era o último a se apresentar. Essa inversão parece remeter ao fato de que Cizaluke é o derradeiro *makixi* a aparecer na *mukanda* dos luvale. Sua dança característica, o *fwi-fwi*, executada ao fim do *cilende* que marca a conclusão daquele ritual, indica que a operação teve sucesso e que os neófitos já estão prontos para voltar para suas casas.

31. Além da Figura 9, consultar também a Figura 24, e para mais detalhes sobre elas conferir a seção específica mais adiante.

32. Além da Figura 10, consultar também a Figura 14, e para mais detalhes sobre essa máscara conferir seção específica mais adiante.

Em todos os *cilende* aos quais assisti, Cizaluke, além de ser o último a entrar em cena, o fazia de modo apoteótico, carregado por um grupo de homens que o sustentava nos ombros, enquanto ele se contorcia, ovacionado pelo público. Depois de cruzar a arena, o grupo o colocava no chão para que desse continuidade a sua *performance*. O *fwi-fwi* se dança executando movimentos giratórios com a pélvis, de modo a exhibir o aparelho fálico preso à altura da cintura do bailarino, que balança de um lado para outro com o auxílio de suas mãos. Possivelmente, por conta de sua entrada extravagante e outras estripulias – como deixar a arena num rompante e reaparecer no alto de alguma árvore próxima, dançando sobre seus galhos sem qualquer proteção (o que eu mesma presenciei em 2013, durante o *Likumbi Lya Mize*, na Zâmbia) – Cizaluke foi muitas vezes definido na literatura como “o louco” (Cameron 1998; Turner 2005).

figura 10
Cizaluke durante
o *cilende*,
Likumbi Lya Mize,
Zambezi, Zâmbia,
2013. Fonte:
Foto da autora.



Como mencionei, com exceção de Cizaluke, a ordem dos *cilende* que presenciei quase sempre correspondeu à ordem dos cortejos do dia anterior à abertura dos festivais. Segundo Ninja, bailarino de Lumbala-Kakengue (Angola), a ordem do cortejo, que posiciona Cizaluke entre os primeiros da fila, em geral, logo após aqueles que vestem a *ciwamba*, expressa uma hierarquia relacionada ao processo de transmissão das danças de *makixi* e de todo o conhecimento associado a cada um deles. Desse ponto de vista, a primeira máscara que um aprendiz de *makixi* coloca é Ndongdo³³ – o idiota (Figura 11), o primeiro da fila. Depois, Mwana Pwo ou qualquer uma das demais que possuem como adereço comum a *ciwamba*. Nesse sentido, a *ciyanda* (dança executada pelos *makixi*

33. Além da Figura 11, consultar também a Figura 16, e para mais detalhes sobre essa máscara conferir seção específica mais adiante.

que vestem a *ciwamba*) seria, necessariamente, a primeira dança que um aspirante a bailarino de *makixi* aprende. Em seguida, viria o *fwi-fwi* e, por fim, a *kuhunga* e a *unyanga*. Segundo Ninja, as máscaras associadas a estes dois últimos tipos de dança não são acessíveis a alguém que estiver se iniciando na arte dos *makixi*, ao contrário, só um bailarino experiente pode vesti-las.

figura 11
Likixi Ndonga,
vestido a
ciwamba
(adereço que
amplia os
quadris) e
encabeçando
o cortejo
de abertura
do Festival
Internacional
Luvale. Alto
Zambeze,
Angola, julho
de 2013. Fonte:
Foto da autora.



Ninja foi o único bailarino que conversou comigo sobre o processo de aprendizado das danças de *makixi*, por isso, cabe ainda confirmar e aprofundar esses dados. De todo modo, sua fala reforça a ideia da existência de grupos de dança bem definidos e marcados pelo uso de adereços comuns. Essa classificação dos *makixi* em função das suas especialidades coreográficas parece ter um papel importante no processo de transmissão desse conhecimento específico, o que será aprofundado numa próxima temporada de pesquisa no Alto Zambeze.

ESPECIFICAÇÃO E MORFOLOGIA DOS MAKIXI NO FESTIVAL LUVALE

Nesta seção específica, apresento uma lista detalhada e também um quadro sinóptico dos vinte *makixi* que estiveram presentes tanto na edição de 2012 como na de 2013 do Festival Luvale. Neles procuro identificar as especificações de cada um, assim como as suas principais características morfológicas e os nomes de suas danças/ritmos particulares. Acredito que com essa apresentação esquemática fique ainda mais clara a sua organização em classes definidas por estilos de dança e adereços comuns.



figura 12
Kayipu em seu
dossel especial
durante o *Likumbi*
Lya Mize. Zambezi,
Zâmbia, 2013.
Fonte: Foto
da autora.

1. MAKIXI QUE NÃO DANÇAM DURANTE O CILENDE

1.1 KAYIPU (FIGURA 12)

Especificação: Tradicionalmente associado à chefia, é tido como o “rei” dos *makixi*. Aparece apenas em cerimônias funerárias e de entronização de chefes (Jordán 2006), embora, em raras ocasiões, também possa ocorrer em rituais de *mukanda* organizados especialmente para filhos de chefes (Wele 1993). Kayipu não é acessível ao público comum. No contexto do Festival Luvale, ele aparece apenas no dia de abertura da festa, indo direto para o seu dossel particular, onde permanece protegido por Kapalu e um grupo de homens assistentes que não permitem que ninguém se aproxime dele. Segundo Jordán (2006), Kayipu (a máscara) deve ser mantida guardada apenas pelos principais chefes tradicionais luvale – o que não pude confirmar durante o meu trabalho de campo, em relação ao Kayipu utilizado durante os festivais de 2012 e 2013.

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, de resina, que apresenta olhos, nariz, boca e bochechas avantajados. Da parte superior da máscara, ergue-se um enorme cocar arqueado, decorado à frente com padrões branco, vermelho e preto e, atrás, com penas. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra ou de algodão, como o da maioria dos outros *makixi*. Geralmente, veste uma manta, ou um cobertor como saia.



figura 13 1.2 KAPALU (FIGURA 13)

Kapalu. Alto

Zambeze, Angola,
2013. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Identificado como o “capataz”, “secretário” ou “soldado” de Kayipu. Sempre destacado dos demais *makixi*, Kapalu era responsável por controlar a multidão presente nas cerimônias e, para isso, se comportava de maneira violenta e intimidatória, ao ameaçar o público presente com uma arma que trazia às mãos.

Morfologia: Não usa uma máscara como a da maioria dos *makixi*, feita de madeira ou resina. Diferentemente, seu rosto é todo coberto com uma malha de fibra ou de algodão, assim como o seu corpo. Destacam-se apenas dois grandes olhos redondos e um nariz acoplado ao tecido. Acima da cabeça, exibe um cocar feito de penas. Usa uma saia de pele de animal e, normalmente, porta uma arma, como um bastão, ou uma lança.



figura 14 2. **MAKIXI QUE DANÇAM O FWI-FWI**

Cizaluke. Alto
Zambeze, Angola,
2012. Fonte:
Foto da autora.

2.1 Cizaluke (Figuras 7, 10 e 14)

Especificação: Associado ao complexo ritual da *mukanda*, em que assume função tutelar, “Chisaluke é o único personagem que aparece repetidamente em um acampamento de mukanda. Espera-se que cada neófito tenha o seu Chisaluke próprio como um ancestral tutelar”³⁴ (Jordán 2006, 64, tradução nossa). Costuma aparecer nas últimas semanas da reclusão, desempenha um importante papel no treinamento dos neófitos para as danças tradicionais. Considerado popularmente um *likixi* ancião, foi também definido na bibliografia como o “louco” (Cameron 1998, Turner 2005).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, geralmente feita de materiais resinosos, embora no passado também pudesse ser esculpida em madeira. Destaca-se uma barba de fibra ou lã branca presa à altura do queixo: “um símbolo de autoridade inerente a chefia” (Turner 2005, 310). Longos retalhos de pele de leopardo se desprendem da parte superior da máscara, caindo sobre seus ombros. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Frequentemente, usa um *short* e porta o *fwi-fwi*: aparelho fálico, acoplado à cintura. Embora nenhum outro *makixi* tenha usado e dançado o *fwi-fwi* durante os festivais Luvale que assisti em 2012 e 2013 no Alto Zambeze, alguns autores sugerem que o aparelho e a dança não sejam exclusivos de Cizaluke.

³⁴ Chisaluke is the only character to appear in multiples within an initiation camp. Each initiate is supposed to have his own Chisaluke as a tutelary ancestor



figura 15 3. **MAKIXI QUE DANÇAM A CIYANDA**

Mwana Pwo.
Zambezi, Zâmbia,
2013. Fonte:
Foto da autora.

3.1 MWANA PWO (FIGURAS 8 E 15)

Especificação: Um dos *makixi* femininos mais populares, identificado especificamente com uma adolescente. Embora seja muito comum no complexo ritual da *mukanda*, em que ajuda a distensionar a relação entre iniciados e não-iniciados, entre homens e mulheres, é o *likixi* que mais aparece em eventos sociopolíticos diversos, cumprindo função principal de entretenimento. Famoso pelas suas habilidades mágico-acrobáticas, frequentemente apresenta números fantásticos, como dançar sobre uma esteira ou um colchão flutuando no meio do rio Zambeze, ou equilibrar-se em um mastro gigante, sem qualquer proteção.

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, geralmente esculpida em madeira. Possui um aplique de fibra sintética fixado no topo da máscara, que geralmente imita algum penteado feminino da moda. Enfeites de miçanga e/ou metal podem eventualmente compor a ornamentação da máscara. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão, e o tecido estilizado pode servir de saia ou até de vestido. Muitas vezes, usa um sutiã aparente. Porta a *ciwamba*: uma espécie de cinturão com enchimento, adornado com tiras de pano, plástico ou outros tipos de materiais, que amplia os quadris do bailarino. Chocalhos presos à altura dos tornozelos (*gisango*) são também usados para enfatizar os movimentos da dança.



figura 16 3.2 NDONDO (FIGURAS 11 E 16)

Ndondo. Alto
Zambeze, Angola,
2013. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Considerado idiota e mal-educado, normalmente enfrenta o público com uma pequena faca com o objetivo de conseguir algum dinheiro. Diz-se que seu abdômen inchado resulta de um envenenamento devido à sua própria teimosia (Wele 1993).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Possui uma protuberância à altura da cintura, aparentando ter uma barriga inchada. Porta a *ciwamba* e o *gisango*.



figura 17 3.3 NGULO (FIGURAS 4 E 17)

Ngulu dançando
a *ciyanda* durante
o *cilende*. Alto
Zambeze, Angola,
2012. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Embora seja mais frequentemente identificado com um porco doméstico, algumas de suas variações representam porcos selvagens. O momento mais aclamado de sua *performance* é quando ele se joga no chão mimetizando o comportamento bestial do animal que representa.

Morfologia: Usa uma máscara de feições zoomórficas, normalmente esculpida em madeira. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Geralmente veste um short, ao invés de saia. Porta a *ciwamba* e o *gisango*.



figura 18 3.4 CIKWEKWE (FIGURA 18)

Cikwekwe. Alto
Zambeze, Angola,
2012. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Identificado com uma espécie de pássaro de bico longo, “que come os frutos das árvores”.

Morfologia: Usa uma máscara de feições zoomórficas, feita de resina. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Porta a *ciwamba* e o *gisango*.



figura 19 3.5 KAPIASA (FIGURA 19)

Kapiasa. Alto
Zambeze, Angola,
2013. Fonte:
Foto da autora.

Especificação: Identificado com uma espécie de pássaro negro, comum na estação chuvosa. Nos festivais Luvale de 2012 e 2013 que acompanhei no Alto Zambeze, Kapiasa foi um dos únicos *makixi* apontados como “provenientes de Angola”. Possivelmente, tanto a vestimenta/corpo como a máscara/cabeça daquele *likixi* eram propriedade de algum bailarino angolano e foram confeccionados exclusivamente no país.

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina. Possui uma peruca de fibras sintéticas, volumosa e emaranhada, fixada à máscara. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Porta a *ciwamba* e o *gisango*.

4. MAKIXI QUE DANÇAM A KUHUNGA

4.1 MBWANDA (SEM FOTO)

Especificação: Identificado com um coelho, é incluído por Jordán (2006) entre os seus *makixi* “ambíguos”, por se tratar, segundo ele, de um trickster com poderes sobrenaturais.

Morfologia: Usa máscara de feições zoo-antropomórficas, feita de resina, cujas laterais possuem duas grandes orelhas eretas, uma de cada lado. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Usa o *jizombo*: a saia de fibras vegetais, também usada pelos neófitos da circuncisão.

4.2 MWENDUMBA (SEM FOTO)

Especificação: Identificado com um leão, tem caráter agressivo. Diferencia-se de outros *makixi* que também são identificados com esse mesmo animal, mas que não possuem feições antropomórficas como ele, e sim uma forma similar ao corpo daquele felino (Ibid., 69 e 75).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina. Do topo da máscara ergue-se um cocar arqueado, com duas abas paralelas, uma voltada para a frente e a outra para trás. Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Usa o *jizombo*.

4.3 KAPAPA (SEM FOTO)

Especificação: Sem informação.

Morfologia: Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Usa o *jizombo*.

4.4 CIKESA (SEM FOTO)

Especificação: Sem informação.

Morfologia: Seu corpo é todo coberto por uma malha feita de fibra vegetal ou de algodão. Usa o *jizombo*.



figura 20 4.5 CIKUSA (FIGURAS 5, 9 E 20)

Cikuza. Alto

Zambeze, Angola,

2013. Fonte:

Foto da autora.

Especificação: Tradicionalmente associado à fertilidade, seu nome refere-se, na língua chokwe, a uma espécie de gafanhoto, conhecida pelo seu potencial procriativo. Além disso, uma de suas características morfológicas principais representa o chifre de um antílope, símbolo de poder e virilidade (Bastin 1984: 42). Desempenha importante papel no complexo ritual da *mukanda*, embora também possa aparecer em outros eventos sociopolíticos. De caráter agressivo, na *mukanda*, Cikuza destaca-se como um dos principais defensores dos neófitos e do próprio acampamento onde estes ficam reclusos. Além disso, é ele o responsável por ensinar aos jovens a *kuhunga*, sua dança característica. Alguns autores, como White (1949) e Bastin (1984), incluíram Cikuza entre os *makixi* aos quais se atribuem também o caráter de *li/hamba*, ou seja, um ancestral manifestado através de doença, ou infortúnio, e apaziguado por meio de rituais específicos. Segundo Bastin, há muito se sabe que o culto a esse *likixi/lihamba* é largamente difundido entre os chokwe fora do contexto da *mukanda*, especialmente entre caçadores e mulheres inférteis: “Pequenos amuletos que os representam – com seu cocar longilíneo em forma de chifre – são portados por caçadores na corronha de suas espingardas e por mulheres inférteis ou grávidas nos seus cintos”³⁵ (Ibid., 42).

Morfologia: Usa uma máscara de feições zoo-antropomórficas, feita de resina, cuja característica mais saliente é a estrutura cônica e pontiaguda, consideravelmente alta e, por vezes, ligeiramente curva, que parte do topo da máscara e representa o chifre de um antílope. Seu corpo é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Usa o *jizombo* e, geralmente, porta uma arma, como galhos de árvore, ou um facão.

35 Small amulets representing him – with his tall headdress in the shape of a ringed horn – are carried by hunters on their rifle butts and by infertile or pregnant women on their belts.



figura 21 4.6 KALELWA (FIGURA 21)

Os dois primeiros da fila são, respectivamente, duas versões do *likixi* KALELWA. Festival Tradicional Luvale, Alto Zambeze, Angola, 2012. Fonte: Foto da autora.

Especificação: Relacionado ao complexo ritual da *mukanda*. Assim como Cikuza, KALELWA atua como protetor dos neófitos e do acampamento onde estes ficam reclusos. Além disso, também pode desempenhar um papel no ensino da *kuhunga* aos jovens.

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina. Do topo de sua cabeça estende-se uma estrutura tubular que pode sustentar dois, ou quatro arcos laterais. Seu corpo é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Usa o *jizombo* e, geralmente, porta uma arma, como galhos de árvore, ou um facão.



figura 22 5. MAKIXI QUE DANÇAM A UNYANGA

Kalelwa, Utenu e
Cikusa no cortejo
de abertura
do Festival
Internacional
Tradicional Luvale.
Alto Zambeze,
Angola, 2012.
Fonte: Foto
da autora.

5.1 UTENU (FIGURA 22)

Especificação: Agressivo disciplinador ligado ao complexo ritual da *mukanda*. Devido à sua ferocidade, algumas vezes, encontra-se inscrito em seu cocar expressões que afirmam tal característica, ou nomes de personagens públicos e organizações conhecidos pelo caráter agressivo (Jordán 1998; 2006).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina. Do topo de sua cabeça estende-se um cocar em forma de quilha. Seu corpo é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Veste uma saia feita de pele de animal (*lyilambu lyakanyama*).



figura 23 5.2 MUPALA (FIGURAS 6, 9 E 23)

Mupala no cortejo de abertura do Festival Internacional Tradicional Luvale. Alto Zambeze, Angola, 2012. Fonte: Foto da autora.

Especificação: Considerado “presidente” ou “capitão” da *mukanda*, também aparece em eventos de entronização e homenagem a chefes tradicionais. Dos *makixi* identificados como “agressivos” por Jordán (2006), Mupala destaca-se como o mais intimidador, pelo tamanho exagerado de suas feições faciais e de seu cocar, pouco menor que o de Kayipu (o “rei” dos *makixi*).

Morfologia: Usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina, que apresenta olhos, nariz, boca e bochechas avantajados. Da parte superior da máscara, ergue-se um enorme cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto; e atrás, com penas. Seu corpo é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Veste uma saia feita de pele de animal (*lyilambu lyakanyama*). Geralmente, porta uma arma, como um galho de árvore, ou um facão.



figura 24 5.3 KATOTOLA (FIGURAS 9 E 24)

Katotola no cortejo de abertura do Festival Internacional Tradicional Luvale. Alto Zambeze, Angola, 2013. Fonte: Foto da autora.

Especificação: Facilmente confundido com Mupala, por ter uma aparência muito similar a deste último, possui importante papel na *mukanda* dos luvale, pois é o primeiro *likixi* a aparecer, sendo responsável por levar os neófitos para dentro do acampamento onde serão circuncidados. Muitas vezes me disseram em campo que Katotola seria um ancestral chefe de família ou mesmo chefe de linhagem.

Morfologia: Normalmente, usa uma máscara de feições antropomórficas, feita de resina, que apresenta olhos, nariz, boca e bochechas avantajados, e que sustenta um enorme cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto, como o de Mupala, embora um pouco menor e sem as penas na parte traseira. Nas duas edições do Festival angolano que acompanhei, em 2012 e 2013, a máscara usada por Katotola era, além de tudo, “dupla face”. O corpo desse *likixi*, assim como o dos demais elencados, é todo coberto com uma malha feita de fibra ou de algodão. Veste uma saia feita de pele de animal (*lyilambu lyakanyama*) e, geralmente, porta uma arma.

QUADRO 1

Quadro resumo dos *makixi* no Festival Luvale

Nome	Especificação	Morfologia	Ritmo/Dança
Kayipu	O “rei” dos <i>makixi</i> . Aparece em cerimônias funerárias, entronização de chefes e em <i>mukanda</i> organizadas para filhos de chefes.	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui um cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto e, atrás, com penas. Usa uma manta ou cobertor como saia.	-
Kapalu	O “capataz” de Kayipu.	Máscara feita de malha de fibra ou de algodão, assim como todo o seu corpo. Possui um cocar de penas. Usa uma saia de pele de animal e porta uma arma.	-
Ndondo (havia dois exemplares)	O idiota. Possui a barriga inchada em razão de um envenenamento.	Máscara antropomórfica feita de resina. Protuberância à altura da cintura. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Mwana Pwevo (havia dois exemplares)	A adolescente. Conhecido pelas suas habilidades mágico-acrobáticas. Aparece na <i>mukanda</i> e em eventos sociopolíticos com função principal de entretenimento.	Máscara antropomórfica feita de madeira. Possui um aplique de fibra sintética imitando um penteado feminino. Usa um tecido estilizado como saia ou vestido. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Ngulo	O porco.	Máscara zoomórficas de resina. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Cikwekwe	Espécie de pássaro de bico longo, “que come os frutos das árvores”.	Máscara zoomórfica feita de resina. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Kapiasa	Espécie de pássaro negro, comum na estação chuvosa.	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui uma peruca de fibras sintéticas. Porta a <i>ciwamba</i> e o <i>gisango</i> .	Ciyanda
Cizaluke (havia dois exemplares)	O ancião. Possui função tutelar no <i>mukanda</i> .	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui retalhos de pele de leopardo fixados à parte superior da máscara. Porta o <i>fwi-fwi</i> .	Fwi-fwi
Mbwanda	O coelho.	Máscara zoo-antropomórfica feita de resina. Possui duas grandes orelhas. Usa o <i>jizombo</i> .	Kuhunga

Nome	Especificação	Morfologia	Ritmo/Dança
Mwendumba	O leão.	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui um cocar arqueado, com duas abas paralelas, uma voltada para a frente e a outra para trás. Usa o <i>jizombo</i> .	Kuhunga
Kapapa	Sem informação.	Usa o <i>jizombo</i> .	Kuhunga
Cikusa	Espécie de gafanhoto, conhecida pelo seu potencial procriativo. De caráter agressivo, é o principal protetor dos neófitos na <i>mukanda</i> e o responsável por ensinar a eles a <i>kuhunga</i> .	Máscara zoo-antropomórficas feita de resina. Possui uma estrutura cônica e pontiaguda acima da cabeça. Usa o <i>jizombo</i> e porta uma arma.	Kuhunga
Kalelwa (havia dois exemplares)	Atua na <i>mukanda</i> como protetor dos neófitos e do acampamento onde estes ficam reclusos. Auxilia Cikusa no ensino da <i>kuhunga</i> .	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui uma estrutura tubular acima da cabeça, com dois ou quatro arcos laterais. Usa o <i>jizombo</i> e uma arma.	Kuhunga
Utenu	Agressivo disciplinador, associado à <i>mukanda</i> .	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui um cocar em forma de quilha. Veste uma saia feita de pele de animal (<i>lyilambu lyakanyama</i>).	Unyanga
Mupala	O "presidente" ou "capitão" da <i>mukanda</i> . Também aparece em eventos de entronização e homenagem a chefes tradicionais.	Máscara antropomórfica feita de resina. Possui um cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto; e atrás, com penas. Veste uma saia feita de pele de animal (<i>lyilambu lyakanyama</i>) e porta uma arma.	Unyanga
Katotola	Comparado a um chefe de família ou de linhagem, é o primeiro <i>likixi</i> a aparecer numa <i>mukanda</i> luvale, responsável por levar os neófitos para o acampamento onde serão circuncidados.	Máscara dupla face, antropomórfica e feita de resina. Possui um cocar arqueado, decorado na frente com padrões branco, vermelho e preto. Veste uma saia feita de pele de animal (<i>lyilambu lyakanyama</i>) e porta uma arma.	Unyanga

Fonte: Elaborada pela autora.

CONCLUSÃO

Os *makixi* encontram-se amplamente documentados por antropólogos e historiadores da arte que trabalharam ou vem trabalhando na região do Alto Zambeze, sobretudo, no leste da Zâmbia, como Marie-Louise Bastin, Elizabeth Cameron e Manuel Jordán, entre outros. As danças deste povo, contudo, ocupam espaço secundário nas descrições e análises daqueles autores, orientadas por uma classificação dos *makixi* feita em função dos diferentes comportamentos e papéis que assumem em contextos rituais. Mas o que acontece quando olhamos para os *makixi* a partir de um evento em que todos eles dançam?

Neste artigo, procurei justamente apresentar uma classificação alternativa àquelas encontradas na bibliografia especializada, embasando-me exclusivamente nos “bailes de *makixi*”, ou *cilende*, observados durante o período de meu trabalho de campo no Alto Zambeze, em Angola. Este esquema de classificação traz à tona uma relação que ainda não havia sido identificada por nenhum outro autor, entre os adereços usados pelos *makixi* e seus estilos de dança – e poderíamos acrescentar ainda a relação destes últimos com ritmos percussivos específicos (o que precisa ainda ser documentado por meio de partituras rítmicas).

Assim, vimos que todos os *makixi* que portam a *ciwamba* (cinturão que amplia a cintura do bailarino), como Mwana Pwo, Nondo, ou Ngulo, executam uma dança marcada por movimentos laterais e surpreendentemente velozes com os quadris, chamada *ciyanda*. De modo similar, todos aqueles que portam o *fwi-fwi* (aparelho fálico), como Cisaluke, executam uma dança homônima, de movimentos giratórios e vigorosos com a pélvis, por meio da qual exibem sua protuberância fálica. Já aqueles que portam o *jizombo* (saia de palha vegetal), como Cikuza e Kalelua, executam a *kuhunga*, dança que lembra o *twist* norte-americano. E, por fim, todos aqueles que portam o *lyilambu lyakanyama* (saia de pele de animal), como Katotola e Mupala, executam a *unyanga*, baseada em movimentos rotatórios com os ombros.

Esses grupos de dança determinados pelo uso de adereços comuns estão ainda organizados segundo uma ordem específica, observada tanto no *cilende* como no cortejo de *makixi* que antecede a abertura do Festival Luvale. Trata-se, portanto, de uma ordem que se repete toda vez que os *makixi* aparecem no evento e que, segundo contou o mais experiente bailarino luvale em terras angolanas, corresponde à sequência de transmissão de suas danças e de todo o conhecimento associado a cada um deles. Há, portanto, uma espécie de mnemotécnica implicada na *performance* dos *makixi* observada durante o Festival, onde os adereços usados por cada um deles constituem índices de suas danças características, e a

ordem que os organiza em cada aparição pública remete à hierarquia da transmissão de seu conhecimento específico.

Os dados etnográficos e visuais apresentados neste artigo são um material ainda inédito sobre os *luvale* que vivem no município do Alto Zambeze, em Angola. Com sua exposição, espero contribuir para reduzir a enorme lacuna aberta pelos quase quarenta anos sem pesquisa realizada na área, fruto do longo período de guerras, que teve fim apenas em 2002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barcelos Neto, A. 2006. Des villages indigènes aux musées d'anthropologie. *Gradhiva*, vol. 4: 87-95.

Bastin, Marie-Louise. 1982. *La sculpture tshokwe*. Meudon: Alain et Françoise Chaffin.

_____. 1984. Ritual masks of the chokwe. *African Arts*, vol. 17, no. 4: 40-96.

_____. 1986. Ukule, initiation des adolescentes chez les Tshokwe (Angola). *Arts d'Afrique Noire*, vol. 57: 15-30.

Batulukisi, Niangi. 1998. Ngidi and Mukanda initiation rites: forces of social cohesion among Holo. In *Chokwe! Art and Initiation among Chokwe and related peoples*, ed. Manuel Jordán, 77-83. Munich: Prestel for the Birmingham Museum of Art.

Cameron, Elisabeth L. 1998a. Potential and fulfilled woman: initiations, sculpture, and masquerades in Kabompo District, Zambia. In *Chokwe! Art and Initiation among Chokwe and related peoples*, ed. Manuel Jordán, 77-83. Munich: Prestel for the Birmingham Museum of Art.

_____. 1998b. Women=masks: initiation arts in North-Western Province, Zambia. *African Arts*, vol. 31, no. 2: 50-61.

Comaroff, John L.; Comaroff, Jean. 2009. *Ethnicity, Inc.* Chicago: University of Chicago Press.

De Vienne, Emmanuel; Allard, Olivier. 2005. Pour une poignée de dollars? Transmission et patrimonialisation de la culture chez les Trumai du Brésil central. *Cahiers d'Études en Amériques Latines* vol. 48-49: 127-145.

Fausto, Carlos. 2006. A indigenização da mercadoria e suas armadilhas". In Gordon, Cesar. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora Unesp, ISA; Rio de Janeiro: Nuti.

Felix, Marc Leo; Jordán, Manuel. 1998. *Makishi Lya Zambia – mask characters of the Upper Zambezi peoples*. Munchen: Verlag Fred Jahn.

- Fiorini, Marcelo; Ball, Christopher. 2006. Le commerce de la culture, la médecine rituelle et le Coca-Cola. *Gradhiva* vol. 4: 97-113.
- Gennep, Arnold van. 1960. *The Rites of Passage*, trans. Monika B. Vizedom, Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press.
- Gluckman, Max. 1949. The role of sexes in Wiko circumcision ceremonies. In Fortes, Meyer. *Social structure: studies presented to A. R. Radcliffe-Brown*. Oxford: Clarendon Press.
- Graham, Laura R. 2005. Image and instrumentality in a Xavante politics of existential recognition: the public outreach work of Eténhiritipa Pimentel Barbosa. *American Ethnologist* vol. 32, no. 4: 622-641.
- Jolly, Margaret. 1992. Specters of inauthenticity. *The Contemporary Pacific*, vol. 4, no. 1: 49-72.
- Jordán, Manuel. 1996. Tossing life in a basket: art and divination among Chokwe, Lunda, Luvale, and related peoples of Northwestern Zambia. Tese (Doutorado em Filosofia). The University of Iowa, Iowa.
- _____. 1998. Engaging the ancestors: Makishi Masquerades and the transmission of knowledge among Chokwe and related people. In *Chokwe! Art and initiation among Chokwe and related people*, ed. Manuel Jordán, 66-75. Munich: Prestel for the Birmingham Museum of Art.
- _____. 1999. Chokwe! Art and initiation among Chokwe and related people. *African Arts*, vol. 32, no. 2: 18-33.
- _____. 2006. *Makishi – Mask characters of Zambia*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.
- McCulloch, Merran. 1951. *The Southern Lunda and the related peoples* (Northern Rhodesia, Belgian Congo, Angola). Londres: Internacional African Institute.
- Oppen, Achim von. 1994. *Terms of trade and terms of trust: The history and the contexts of pre-colonial market production around the Upper Zambezi and Kasai*. Münster: Lit Verlag.
- Penoni, Isabel Ribeiro. 2015. *"O pior ainda não aconteceu": espetáculo, memória e política entre os Luvale do Alto Zambeze (Angola)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Silva, Sônia. 2004. *Vidas em jogo – Cestas de adivinhação e refugiados angolanos na Zâmbia*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Strother, Z. S. 1998. *Inventing masks – Agency and history in the art of the Central Pende*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, Victor. 1968. *The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia*. Oxford: Oxford University Press. 326 p.

_____. 2005. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Van Koolwijk, Martinho. 1963. Entre os Ganguelas: festa da iniciação das raparigas. *Portugal em África: Revista de Cultura Missionária*, vol. 20: 260-278.

Wele, Patrick. 1993. *Likumbi Lya Mize and other Luvale tradicional ceremonies*. Lusaka: Zambia Education Publishing House.

White, C.M.N. 1949. The Balovale peoples and their historical background. *The Rhodes-Livingstone Journal*, vol. 8.

_____. 1953. Notes on the circumcision rites of the Balovale tribes. *African Studies*, vol. 12, no. 2: 41-56.

_____. 1962. Tradition and change in Luvale marriage. *Rhodes-Livingstone Paper* no. 32.

White, C.M.N; Chinjavata, J.; Mukwato, L.E. 1958. Comparative aspects of Luvale female puberty ritual. *African Studies*, vol. 17, no. 4.

ISABEL PENONI

Diretora de teatro, cineasta e antropóloga, realizou, entre 2015 e 2016, estágio de pós-doutorado no Musée du quai Branly Jacques Chirac (Paris, França) e, atualmente, realiza novo estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Desenvolve projetos colaborativos de pesquisa, criação cênica e produção fílmica na periferia urbana do Rio de Janeiro e em diferentes áreas indígenas do mundo. É diretora fundadora do grupo teatral carioca Cia Marginal, respondendo pela direção dos espetáculos *Qual é a nossa cara?* (2007), *Ô, Lili* (2011), *In_Trânsito* (2013) e *Eles não usam tênis naique* (2015). No cinema, dirigiu *Porcos Raivosos* (10', 2012) e *Abigail* (17', 2016), ambos exibidos na Quinzena dos Realizadores (Cannes 2012 e 2016) e premiados em diversos festivais nacionais e internacionais.

recebido
15.08.2017
aprovado
18.01.2018



Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil

RENATO SZTUTMAN

"A CÂMERA É MINHA ARMA DE CAÇA" A POÉTICA DOS FILMES DE RÉAL J. LEBLANC, CINEASTA INNU¹

J'ai toujours vécu ici
je sais qu'après chaque tempête
le soleil éclaire la terre de mes frères
aujourd'hui, les vents ont diminué
il est temps de guérir
de panser les branches cassés
régler des compromis
comprendre les erreurs
qui ont changer nos vies

Réal Junior Leblanc

1. Fui convidado a debater a Mesa Redonda "Cinema indígena: mediação e política", que ocorreu em 18 de outubro de 2016. Nesta ocasião pude conhecer Réal Junior Leblanc e seus filmes. Além de Leblanc, participavam da mesa Tukumã Kuikuro (do Coletivo Kuikuro de Cinema), André Dudemaine (organizador do Festival Présence Autochtone, de Montreal), Ariel Ortega (cineasta guarani mbya) e Tatiane Klein (PPGAS/USP). Agradeço aos organizadores, Dennis Bellemare, Maria Inês Ladeira e Paula Morgado, pelo convite para participar do Seminário "Olhares Cruzados Brasil/Canadá", no qual transcorreu esta Mesa, e aos editores da Revista GIS pelo gentil convite e pelo incentivo em publicar essas notas (na verdade "brechas", como bem sugeriram os pareceristas), que decorrem de um mergulho apenas preliminar – e, portanto, não suficiente informado – no universo fantástico do cinema dos indígenas do Quebec.

Em um debate que integrou o “Seminário Olhares Cruzados Brasil/Canadá”, ocorrido em outubro de 2016 na USP, o jovem cineasta innu, Réal Junior Leblanc, exclamou: “A câmera é minha arma de caça”. Decerto ele fazia uso de uma metáfora: a câmera é um instrumento de luta política, tornando mais visíveis as reivindicações do povo innu diante da sociedade mais ampla, bem como convertendo-se em um potente modo de transmissão da “cultura”². Mas talvez convenha ir um pouco além deste sentido metafórico, pois é de caça propriamente dita que se trata, uma vez que é o modo de vida que a prática da caça supõe aquilo que os filmes de Réal Junior Leblanc pretendem restituir.³ Antigamente conhecidos como Montagnais, os Innu, como grande parte dos povos autóctones do Quebec (Canadá),⁴ são caçadores, e isso não pressupõe um mero modo ou técnica de subsistência, mas toda uma disposição para com o mundo dito “natural”, que desafia as fronteiras que a modernidade estabeleceu entre natureza e cultura, humanidade e não humanidade. Assim, quando Réal Junior Leblanc chama sua câmera de “arma de caça” ele agrega à luta política – a luta por direitos, pela terra, pela “cultura” – toda uma preocupação em retratar e *retomar* um outro modo de lidar com o ambiente e os existentes que o constituem. Reside aí a sua proposta cosmopolítica, que jamais deixa de estar associada a uma ética e uma estética.⁵

Innu da comunidade de Uashat mak Mani-Utenan, Réal Junior Leblanc define-se como cineasta e poeta. Como muitos cineastas ameríndios do Quebec foi formado e produziu seus filmes no quadro do projeto Wapikoni Mobile. Ele pertence também a uma geração de jovens poetas indígenas do Quebec, muitos deles preferindo escrever em francês, língua branca, colonial, para alcançar um público mais amplo.⁶ Dado este duplo

2. O uso de aspas em “cultura” é uma referência à reflexão de Manuela Carneiro da Cunha sobre o processo de objetificação do conceito antropológico de cultura por parte dos próprios povos indígenas. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ubu, 2017.

3. Para uma discussão sobre a relação entre cinema etnográfico e caça, ver o artigo de Paulo Maia, “O animal e a câmera”, sobre mostra de mesmo nome que ocorreu durante o XV Fórum Doc, em 2011. In: *Catálogo Fórum Doc 2011*. Belo Horizonte: UFMG/Humberto Mauro, 2011. Para um apanhado sobre antropologia da caça. Ver o verbete de Uirá Garcia, “Caça” In: *Teoria e Cultura (UFJF)*, v. 11, p. s/n, 2016.

4. No Canadá, o termo “autóctone” engloba duas categorias que permanecem diferenciadas: os ameríndios e os Inuit. Note-se que na Província do Québec vivem dez povos autóctones.

5. Os filmes de Leblanc poderiam enquadrar-se no que os organizadores do XXI Festival Fórum Doc chamaram de “imagens do Antropoceno”, isto é, filmes que refletem sobre essa interferência do “humano” na própria constituição da Terra e sobre seus efeitos, em grande parte destruidores. Ver o artigo de Frederico Sabino, Carla Italiano e Junia Torres, “Os fins deste mundo: imagens do Antropoceno”. In: *Catálogo Fórum Doc 2017*. Belo Horizonte: UFMG/Humberto Mauro, 2011.

6. Leblanc tem seus poemas publicados em duas antologias. Susan Ouriou (ed.) *Langues de notre terre: poèmes et récits autochtones du Québec*. Alberta: Banff Centre Press, 2014. Maurizio Gatti. *Mots de neige, de sable et d’océan*. Montreal: CPMF, 2009.

trânsito, a marca dos filmes de Leblanc é mesmo o elo entre palavra e imagem, a poesia cortando todo o seu trabalho. Dos sete filmes que realizou quatro foram definidos no site do Wapikoni Mobile como “experimentais”, um como “animação” e dois como “documentários”. Leblanc segue, contudo, além dos rótulos, pois o que de fato lhe interessa é a realização de filmes poéticos, mesmo quando a linguagem escolhida se aproxima do documental. Não transparece em seus filmes um interesse no documentário como um registro fidedigno do real. Registrar acontecimentos políticos ou culturais, produzir uma memória para as futuras gerações é decerto urgente, no entanto, sua visada é sempre o discurso poético. Tudo se passa como se apenas a poesia fosse capaz de expressar os dilemas subjetivos deste realizador atravessado pela angústia de habitar um mundo ambíguo, cindido entre o modo de vida dos “antigos” e a experiência da modernidade, na qual laços tanto comunitários como com o ambiente parecem afrouxar-se cada vez mais. Aliada ao cinema, a poesia anunciaria o que poderia ser uma retomada desses laços.

Ênfase na expressão da subjetividade, conteúdo engajado e concisão (nenhum dos filmes de Leblanc dura mais do que sete minutos) são, aliás, marcas importantes dos filmes produzidos no âmbito do projeto Wapikoni Mobile. Criado em 2003 pela cineasta Manon Barbeau em parceria com o Conselho da Nação Atikamekw e com o Conselho de Jovens das Primeiras Nações do Quebec e do Labrador (do qual Leblanc é representante desde 2012), o Wapikoni Mobile consiste em estúdios ambulantes, que transitam entre diferentes reservas indígenas do Quebec, realizando oficinas (de em média seis semanas) com jovens sob o intuito de produzir curta-metragens de diversos gêneros – documentários, ficções, videocliques e animações – e registros musicais.⁷ Leblanc refere-se a estes estúdios móveis como “lata de conserva de sonhos”, estimulando jovens não apenas a retratar suas realidades e a falar de sua “cultura”, mas também a criar histórias, discursos visuais e obras musicais. Como consta no site do Wapikoni Mobile, os principais objetivos deste projeto são “enriquecer o patrimônio cultural das primeiras nações e criar uma cinematografia autóctone do Quebec”.⁸ O foco do projeto permanece no trabalho com os jovens, muitos deles vivendo situações de risco, que envolvem violência doméstica, alcoolismo, assim como alta taxa de suicídios e dependência de drogas. Situações resultantes de um longo processo de expropriação e exploração, incluindo uma política violenta de sedentarização, remoções e escolarização forçadas, bem como a

7. Wapikoni Awashish é o nome de uma jovem Atikamekw, que foi colaboradora de Manon Barbeau em um filme de ficção, que contava com a participação de vários atores indígenas. Wapikoni morreu em um acidente de automóvel em 2002. No ano seguinte, Barbeau resolveu homenagear esta que teria se tornado uma realizadora de mãos cheias.

8. <http://www.wapikoni.ca/a-propos/qui-sommes-nous> Última visita em 23.01.2018.

intensificação na segunda metade do século XX de atividades extrativistas. É nesse contexto que temas sociais e ambientais entram fortemente na pauta das criações dos realizadores, que vêem na câmera um instrumento de luta e retomada, mas também um veículo para a expressão de uma subjetividade cindida entre mundos incomensuráveis.⁹

A POÉTICA DO EXPERIMENTAL

Uma das marcas da produção do Wapikoni Mobile é a profusão de filmes ditos “experimentais”, filmes que rompem com a narratividade e dão vazão à liberdade de criação. São geralmente filmes muito curtos, esbarrando na estética da videoarte ou mesmo do videoclipe. O “experimental”, para Réal Junior Leblanc, parece ser o modo privilegiado para realizar sua poeticidade, fazer filmes como se fazem poemas, isto é, criar sentido por meio da associação inesperada de imagens e sons. A forma pela qual ele conduz estes filmes não se destaca jamais de seu conteúdo, isto é, falar sempre que possível da retomada de laços julgados fundamentais: não apenas os laços comunitários, mas sobretudo o elo que liga toda subjetividade ao mundo dito natural – o mundo das árvores, das nuvens, das montanhas, dos astros. Os filmes experimentais-poéticos de Leblanc atuam, nesse sentido, como “manifestos cosmopolíticos”¹⁰: partem de uma ameaça – de perda cultural, de catástrofe ambiental – para então celebrar a inseparabilidade entre o corpo e o cosmos, entre a subjetividade e o ambiente, sinalizando novos caminhos, outros modos.

Eclipse (2’31”, 2013), realizado em parceria com Jani Bellefleur Kaltish, também de origem innu, é um manifesto contra a destruição do ambiente pelos brancos.¹¹ O filme principia com um texto sobre a tela escura: “Um dia... A natureza se revoltará. Ela se desprenderá de nós. Nossa mãe terra tem, ela também, seus sonhos”. A partir de então alternam-se imagens de um eclipse solar com as de uma série de elementos – árvore, céu, nuvens, gotas de chuva, pedras, rio, folhagens. Conforme a sequência avança, uma música algo incidental surge em crescendo e sobre as imagens vão sendo inseridos textos em francês, sempre endereçados a uma segunda pessoa do singular:

9. Sobre o trabalho com os jovens, ver Stéphane Guinant Marceau. “Le Wapikoni Mobile: conquête d’un nouveau territoire de citoyenneté pour des jeunes autochtones”. In: *ACME* v. 12. n. 3, 2013; PP. 551-575.

10. “Manifesto cosmopolítico” é um dos modos pelos quais Bruce Albert define o seu livro em co-autoria com Davi Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Em poucas palavras, trata-se da produção de um discurso, que faz convergir a ecologia política dos ambientalistas não indígenas e a cosmologia xamânica indígena, produzindo assim sentido inesperado para o que definimos como política.

11. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/eclipse>. Último acesso em 23.01.2018.

Tu destróis tudo em sua passagem para fazer dinheiro.
Que tu vais fazer depois de ter-nos todos envenenado?
Vais apenas nos olhar até que morramos?
Que tu ainda procuras nesta terra?¹²

Esta segunda pessoa, espectador potencial do filme, podemos dizer, é o homem branco, evocando a figura de um terrível predador, capaz de converter, como o eclipse, a luz em escuridão, a paisagem natural em cidade. Os textos desaparecem e a sequência de imagens prossegue, agora incorporando elementos urbanos, como a imagem de uma árvore que acompanha a fachada de um prédio e a imagem aérea da cidade de Montreal. Sobre as últimas imagens do filme – a do eclipse solar e a das gotas de chuva, ambas remetendo à passagem da claridade para a escuridão, análoga à invasão da cidade – é inserido um novo texto: “A terra já está cansada de nós. Vivemos nossos últimos momentos livres e selvagens”.¹³ Esse texto desalentador difere dos anteriores por deslocar o “Tu” para o “Nós”. Não sabemos, devido à estrutura da língua francesa, se estamos diante aqui da primeira pessoa no plural inclusiva ou exclusiva. É possível que Leblanc e Kaltish estejam falando de “nós, os Innu” (que, como em outras línguas ameríndias, quer dizer “ser humano, gente”). Mas é possível que eles estejam também incorporando os brancos, afinal a tragédia do esgotamento da terra é capaz de reuni-los. De todo modo, para além do desalento, Leblanc e Kaltish celebram por meio desta brevíssima sequência de imagens a beleza do que poderiam ser esses “últimos momentos”. Nada se diz sobre o significado do eclipse para os Innu, mas tendo em vista outras elaborações ameríndias, é possível tomá-lo aqui como signo de uma catástrofe ou violência iminente – o colapso entre o céu e a terra, por exemplo – que exige dos humanos ações rituais urgentes, que como que refazem o mundo.¹⁴ Podemos ler esse pequeno ensaio fílmico não como resignação diante de um fim possível, mas como crítica e chamado para a resistência numa era que se convencionou chamar Antropoceno, na qual um certo tipo de humanidade passa a alterar as estruturas geológicas.

12. [Tradução minha] No original: Tu détruis tout sur ton passage juste pour faire de l'argent / Que as-tu faire après nous avoir tous empoisonnés? / Tu vas juste nous regarder juqu'à ce qu'on meurt? / Qu'est-ce que tu recherches encore sur nos terres?

13. [Tradução minha] No original: La terre s'épuise déjà de nous. / Nous vivons nos derniers moments libres et sauvages.

14. Sobre os eclipses na mitologia ameríndia, ver Claude Lévi-Strauss – *O Cru e o cozido: Mitológicas I* (São Paulo: Cosac Naify, 2004) e *A origem dos modos à mesa: Mitológicas III* (São Paulo: Cosac Naify, 2006). Para uma reflexão sobre o tema, a partir do material dos Kuikuro do alto Xingu, ver Carlos Fausto “Sangue de lua: reflexões sobre espíritos e eclipses” (*Journal de la Société des Américanistes* v. 98, n. 1, 2013).

O contraste entre paisagens urbanas e naturais é tema de *Shamanitu* (2012, 1'39"), filme co-dirigido com Kevin Papatie, do povo Anishnabe (Algonquino), um dos primeiros participantes do Wapikoni Mobile.¹⁵ Neste filme, como resume a sinopse, um xamã serve-se de seus poderes para regenerar a cidade. Nas primeiras cenas, ele planta sementes de vidro num terreno urbano, das quais brotam imagens de árvores em animação, que vão tomando conta da paisagem urbana, crescendo sobre os muros da cidade. Na última cena, um peixe preenche o céu de Montreal até dar lugar ao lettering com o nome do filme. Em vez de um desalento, este filme muito breve aposta na ideia da regeneração da cidade mediante ação de um xamã indígena. A tensão entre mundos em *Shamanitu* é, aliás, o tema de boa parte dos filmes de Papatie, que decerto exerceram muita influência sobre Leblanc, dado o seu estilo questionador e poético. *Entre l'arbre et l'écorce* (Entre a árvore e a casca, 2008, 3'41") tematiza o que o próprio realizador define como "busca identitária".¹⁶ "Vivo em dois mundos, mas nenhum deles me habita", sussurra o narrador em voz *over*. *Nous sommes* (Somos, 2009, 2'31"), de sua parte, é um filme-manifesto baseado no encontro de Papatie com os zapatistas.¹⁷ Depois de uma série de cenas rodadas no México, são exibidas imagens de poluição e destruição ambiental. Na língua anishnabe, ouvimos numa voz *over* sempre sussurrada: "Somos a água", "Somos a terra", "Somos os animais", "Somos o ar", "Somos a floresta". Sobre as últimas imagens, que passam de uma paisagem borrada para a *close* no olhar de uma criança, ouvimos: "Somos a paisagem devastada. Nosso território somos nós. Levantemo-nos". Inspirado pela experiência com os zapatistas, Papatie invoca os seus a saírem do desalento e da resignação para embarcarem numa luta ativa contra a destruição, luta que restitui essa identificação, na falta de melhor termo, entre as pessoas e outros existentes que compõem mundo, pois a devastação do território é a devastação das comunidades, de "nós mesmos", disse que "somos".

Os dois filmes experimentais que Real Leblanc dirigiu sozinho levam mais a fundo a experiência de conjugar textos poéticos e imagens. Seu primeiro filme, *Tremblement de terre: Nanameshkueu* (Terremoto: Nanameshkueu, 2010, 2'51"), definido por ele mesmo como uma "celebração da cultura innu", fala de uma espécie de fusão entre a subjetividade do narrador-poeta e o ambiente.¹⁸ A tela, sempre partida, contrapõe pai-

15. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/shamanitu>. Último acesso em 23.01.2018.

16. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/entre-larbre-et-lecorce>. Último acesso em 23.01.2018.

17. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/nous-sommes>. Último acesso em 23.01.2018.

18. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/tremblement-de-terre-nanameshkueu>. Último acesso em 23.01.2018.

sagens naturais e urbanas, claro e escuro, céu e terra, vazios e corpos. Ouvimos Leblanc recitar, em voz *over*, um poema em francês, cujos versos apenas por vezes se referem diretamente às imagens que vemos.

Desde a noite dos tempos
Contemplo a lua
Uivo para ela minhas canções
A lua conhece o meu ódio
As montanhas são impregnadas de minhas lágrimas
(...)
Eu quero apenas caçar e pescar
E retornar para minhas terras esquecidas
Lá onde meus avós viveram
Meu coração bate no ritmo da chuva
Minha alma se cicatriza pouco a pouco
(...)
Após cada onda que se esvai
Uma nova renasce ainda mais forte
Eu sou Nanameshkueu
Eu sou aquele que reaverá a chama de meu povo¹⁹

O Eu-lírico do poema é Nanameshkueu, o Terremoto, ser não humano, força geológica personificada. Não temos mais informações sobre essa figura, Nanameshkueu, na cosmologia innu. Ele aparece aqui sob o signo da raiva e da solidão, mas também como algo que tanto pode destruir como regenerar. “Eu sou Nanameshkueu”. O poeta identifica-se aqui com esta força de destruição e regeneração, metamorfoseia-se. “Eu sou aquele que reaverá a chama de meu povo”. Ele faz alusão ao renascimento que segue uma hecatombe. De que maneira essa identificação pode redundar no que o próprio Leblanc chamou de “celebração da cultura innu”? Decerto o poema fala em regeneração, em renascimento, e isso através da possibilidade de composição com os diversos elementos do mundo, possibilidade inscrita no pensamento e no modo de vida innu. Nas últimas imagens do filme vemos o rosto de uma criança sobreposto a imagens de paisagens e à imagem da sombra de um corpo antropomórfico, já presente nas cenas anteriores.

19. [Tradução minha] No original: Depuis la nuit des temps / je contemple la lune / je lui ai hurlé bien des chansons / j'ai toujours été Seul / oublié de Dieu / la lune connaît ma haine / les montagnes sont impregnées de mes larmes / toujours chassé / faudra-t-il que je me caché encore / parmi les arbres et le brume / pour que le monde me laisse tranquille / Je veux seulement chasser et pêcher / et retourner dans mes terres oubliées / là même où mes grands-parents vécutrent / mon coeur bat au rythme de la pluie / mon âme se cicatrise peu à peu / après chaque vague que s'épuise / une nouvele renaît / encore plus forte / Je suis Nanameshkueu / je suis celui qui ravivera la flamme de mon peuple.

Chevelure de la vie (Cabeleira da vida, 2011, 2'12") celebra a força de uma árvore secular.²⁰ Como em *Tremblement de terre*, um poema dialoga com as imagens da tela, que são no mais das vezes imagens ou fragmentos de imagens (*closes*, folhagens, texturas) desta árvore antiga e gigantesca, que se alternam ou se sobrepõem com imagens de pássaros, de chuva, de rostos, de uma bandeira. No fundo, o som de tambores misturado ao de pássaros e do vento. Mais uma vez, é usado o recurso de telas partidas, imagens sobrepostas e mesmo fotogramas que dão lugar a animações. No poema, a grande árvore, esta "cabeleira da vida", é referida novamente na segunda pessoa do singular.

Envolve-me nas tuas raízes
enquanto o vento me balança nos teus galhos
Protege-me das intempéries e do inimigo
Enquanto tu me contas da tua vida

Cante-me uma canção com tuas folhas
Para que eu enfim possa sonhar com antigamente
Aceite-me sob tua sombra e em tua seiva
Olhe-me como um de teus filhos

O som do vento é a tua linguagem
Tu és a cabeleira da vida
Só tu podes compreender as montanhas

Tua pele é fissurada pelo tempo
Teus pensamentos são mais antigos que um rochedo
Tua presença apazigua os corações
Teu cheiro embriaga as almas
Tu és a primeira filha da terra

Escute tuas filhas e teus filhos cantarem para ti
Experimente as suas penas e os seus corações marcados,
Convide sua alma para reencontrar o seu caminho
Junte a casca e a pele²¹

20. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/chevelure-de-la-vie>. Último acesso em 23.01.2018.

21.[Tradução minha] No original: Enveloppe-moi dans tes racines / pendant que le vent me berce dans tes branches / protege-moi des intempères et de l'ennemi / pendant que tu me racontes ta vie / chante-moi une chanson avec tes feuilles / pour enfin que je puisse rêver d'autrefois / accepte-moi sous ton ombre et dans ta seve / regarde-moi comme l'un des tes fils / le son du vent est ton langage / tu es la chevelure de la vie /toi seul peut comprendre les montagnes / ta peau est fissurée par le temps / tes pensées sont plus anciennes qu'un rocher / ta présence apaise les coeurs/ ton odeur enivre les âmes / tu es le premier des

Como escreveu E. Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio, o “Tu” é um pronome perigoso, que implica tomar o outro – não humano, inimigo, estrangeiro – como sujeito pleno e, portanto, abrir-se para uma experiência com a sobrenatureza, na qual a posição de “Eu” é submetida ao risco.²² Chamar um outro de “Tu” é aceitar a sua subjetividade, estabelecendo com ela mais do que uma relação, uma troca (ou comutação) de perspectivas. Se em *Tremblement de terre*, o poeta assume o lugar de uma força geológica, o Terremoto, em *Chevelure de la vie*, ele se dirige diretamente a este existente mais que humano, que é a árvore secular. Ele faz uma ode à arvore, fazendo com que ela o envolva, com que ela una a pele dele à sua casca.

Os filmes acima podem ser ditos filmes-poemas, filmes poético-experimentais. Mais do que sobrepor imagem e texto, eles retiram a poesia da combinação ou intercâmbio entre o verbal e o visual. Afinal, a poesia dos filmes não estaria apenas no texto, mas no discurso visual, na capacidade do realizador de compor com imagens. As imagens não ilustram o texto, tampouco o texto informa as imagens. Imagem e texto participam de uma só composição dada na edição. Seria possível reconhecer nessa criação de Réal Junior Leblanc ecos das cadeias intersemióticas tão salientes nas artes ameríndias, estas que valorizam a permutação dos códigos sensoriais. Nelas o verbal e o visual andam juntos, traduzindo-se: um desenho pode ser um canto, uma dança já é uma partitura, tudo são caminhos visuais, sonoros, coreográficos.²³ No regime de signos das artes ameríndias, nenhum *semion* sustenta-se por si só: o verbal busca o visual, o visual quer o sonoro, a música já é coreografia. O que faz Leblanc é justamente apostar na tradução do verbal em visual, e vice-versa, passando pela música. Seus filmes são poéticos, e sua poesia é escrita tanto por palavras como por imagens.

Nesses filmes-poemas, em que imagens e textos traduzem-se, há um-descentramento em relação às figuras humanas, que mantêm-se periféricas ou mesmo incidentais. Rostos, sombras aparecem no mais das vezes sobrepostos às imagens de outros existentes. Em *Shamanitu*, a figura do xamã humano prepondera, mas ele é tão somente responsável

enfants de la terre / écoute tes filles et tes fils chanter pour toi / ressens leurs peines et leurs coeurs marqués / invite leur âme à retrouver leur chemin / assemble l'écorce et la peau

22 “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena” In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

23. O problema das cadeias intersemióticas nas artes ameríndias é bastante complexo. Sobre esse assunto, ver, entre outros: Rafael Menezes Bastos. “Música nas terras baixas: um panorama hoje” In: *Revista de Antropologia* v. 60, n. 2, 2017. Carlo Severi. “O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos de olhar”. In: Severi, C. & Lagrou, E. *Quimeras em diálogo: grafismos e figurações da arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

por fazer brotar a floresta na cidade. De modo geral, os protagonistas da tela – que se mantêm em primeiro plano, jamais limitando-se a ser “fundo” – são os não humanos ou “mais que humanos”: o Terremoto, o eclipse, a paisagem natural que volta a florescer na cidade, a árvore secular. “Eu sou o Terremoto”. “Tu, árvore, és a cabeleira da vida”. “A terra já está cansada de nós”. Sim, este é o ponto principal: a terra está cansada de “nós” – humanos – que defendemos a nossa exclusividade, nossa primazia. Pois o que realmente somos, agora pelas palavras de Papatie, é a “terra devastada”. Todos estes filmes engajam-se na crítica da centralidade deste “nós”, “os humanos”, evidenciando um “Eu” que já é Outro, um Tu, que não é humano, mas sem o qual nenhum humano poderia viver. Tanto as imagens como os versos, o visível e o audível, recusam a perspectiva antropocêntrica:²⁴ são os não humanos que ganham o centro da cena, o poeta fala com eles, eles falam pelo poeta, suas imagens proliferam.²⁵ Diferentemente de outras cinematografias, que também buscam o descentramento do humano, não se trata da captura de um Fora absoluto, de filmar o “grande vazio”, mas sim de capturar o laço entre os existentes, um mundo em que tudo é subjetivado. Diferentemente dos longos planos de um cinema não eurocêntrico como o de Abbas Kiarostami, em que o humano parece perder-se na vastidão da paisagem²⁶, os experimentos de Leblanc – e de outros cineastas indígenas ligados ao projeto Wapikoni Mobile – privilegiam um trabalho de edição em que a fronteira entre humano e não humano é constantemente revista. Se a terra já está cansada de nós, é porque precisamos retomar os laços com ela, compor com sua subjetividade, evitar que a sua revolta nos seja fatal. Retomar esses laços seria uma receita de resistência.

24. Frederico Sabino pergunta-se sobre a possibilidade de um cinema não antropocêntrico, sobre como falar, por meio de imagens, do mundo além do humano. O desafio dos filmes indígenas, pontua ele, iria além da proposta de algo como um “eco-cinema” – um cinema de paisagens – uma vez que colocaria no centro a necessidade de lidar com o invisível, com o cosmos. “Conversa sobre filmes e paisagens”. In: *Catálogo do Fórum Doc 2017*. Tanto porque, poderíamos dizer, o além do humano não seria sinônimo de paisagem inerte, mas sim ator decisivo.

25. A ideia de que “quem fala (ou canta) em mim é um outro” é muito comum nos regimes de enunciação das artes verbais ameríndias, o que põe em risco a própria noção de sujeito de boa parte da tradição da filosofia moderna ocidental. Para um estudo pormenorizado sobre o assunto, ver, entre outros, Carlo Severi. “Memory, reflexivity and belief: reflections on the ritual use of language”. In: *Social anthropology* v. 10 n. 1, 2002. E Pedro Cesarino. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

26. Veja-se o último filme de Kiarostami, *24 frames* (2017), no qual a contemplação do mundo natural aparece, sob uma linguagem poética e experimental, em sua forma mais radical: em cada frame, diferentes animais e paisagens desfilam em frente da câmera, quase não há lugar para o humano.

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

Blocus 138 (Bloco 138, 2012, 7'13") e *L'enfance déracinée* (Infância desenraizada, 2013, 7'16") são pequenos documentários que tratam de temas políticos: o movimento de resistência à construção de uma hidrelétrica e a memória dos internatos. Nesses filmes o lugar da poesia permanece central: os poemas de Leblanc compõem com as imagens documentais, condensando a dramaticidade dos acontecimentos sobre os quais se quer falar.

Blocus 138: la résistance innu traz o registro de cenas do bloqueio da estrada 138, ocorrido em 9 de março de 2012 contra a construção do complexo hidrelétrico do rio Romaine.²⁷ As cartelas iniciais explicam que as obras, que invadem quase 500 km do território innu, tiveram início sem a consulta prévia às comunidades. Elas resultam do chamado Plano Norte, grande projeto de desenvolvimento econômico envolvendo atividades extrativistas e a construção de hidrelétricas. Na última cartela, antes da exibição das imagens e do toque dos tambores, lemos: "A luta está longe de terminar".

Leblanc filma em dois momentos: durante o dia, quando mulheres Innu organizam-se, tomando a frente do bloqueio, e durante a noite, quando se dá o enfrentamento com a polícia, depois de uma série de ameaças. As cenas noturnas são decerto mais impactantes. Enquanto a polícia avança, as mulheres cantam em uníssono na língua innu: "Queridos filhos, amamos vocês. Amanhã estaremos lá ainda". A câmera se aproxima até alcançar *close*s de seus rostos. A polícia avança ainda mais, conseguindo dispersar parte dos manifestantes enquanto outros lançam-se ao enfrentamento direto. Homens e mulheres gritam: "Meu pensamento está com meus filhos, não com o dinheiro". "Estamos perdendo nossa cultura e nosso território". Alguns são presos. No último minuto do filme, sobre cenas noturnas de confusão e algazarra que logo dão lugar aos créditos do filme, ouvimos mais um poema de Leblanc:

Escuto ainda sem cessar
os gritos de raiva
e os choros de desespero dos meus

Eu vi mulheres
defender sua mãe terra
com cantos de paz

27. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/blocus-138-la-resistance-innue>.
Último acesso em 23.01.2018.

Eu vi meu povo
ser reprimido
em suas próprias terras
por estrangeiros armados

Eu vi anciões
derramar lágrimas
de orgulho esquecido

Como defender
nossa herança
e o futuro de nossos filhos
contra esses gigantes do dinheiro?

Eu choro
por todos os rios
que eles desviarão
por todas as florestas
que eles naufragarão
por todas as terras
que eles inundarão
por todas essas montanhas
que desaparecerão

Eu lhes direi
do mais profundo de minh'alma
sempre não²⁸

O poema recitado ao fim do filme condensa a dramaticidade das imagens que vimos nos seis minutos anteriores. Se o filme principiava com a frase “A luta está longe de terminar”, ele termina em tom poético com “Eu lhes direi [...] sempre não”. Com isso, lança um elogio à resistência que retoma a mensagem dos filmes experimentais acima discutidos: é preciso negar o espírito de destruição da sociedade dos “estrangeiros armados” e retomar os laços enfraquecidos dentro da comunidade e desta com o ambiente, evitando que os rios sejam desviados, as florestas,

28. [Tradução minha] No original: J'entends encore sans cesse / les cris de rage / et les pleurs de désespoir / de miens // J'ai vu des femmes / défendre leur mère terre / avec des chants de paix // J'ai vu mon peuple / se faire refouler / sur ses propres terres / par des étranges casqués // J'ai vu des aînés / verses des larmes / de fierté oublié // comment défendre / notre héritage / et l'avenir de nos enfants / contre ces géants de l'argent? // Je pleure / pour toutes les rivières / qu'ils détourneront / pour toutes les forêts / qu'ils sacqueront / pour toutes les terres / qu'ils inonderont / pour toutes les montagnes / qui disparaîtront // Je leur dirai / du plus profond de mon âme / toujours non.

naufregadas, as terras, inundadas, as montanhas, extintas. *Blocus 138* é, com efeito, a versão innu de uma história de resistência e de cenas trágicas que se repetem em toda a América indígena. Projetos de hidrelétricas que desviam rios e colocam em xeque a soberania dos territórios e dos modos de vida indígenas estão em toda parte na vastidão deste continente. Em toda parte também estão as manifestações de resistência, que não cessam de se reinventar, aliando-se a formas estéticas, que passam pela música, pela dança e pelo cinema. Por dramática que seja a situação, a luta acaba por converter a dor em alegria, oscilando entre a festa e a guerra. Essa é a mensagem do *close* nas mulheres innu que, diante do enfrentamento da polícia, não cessam de cantar e celebrar a resistência.

A resistência é o tema também de *L'enfance déracinée*, filme sobre a memória dos indígenas que, quando crianças, foram forçados a viver no internato de Sept-Îles, longe de seus pais e de seu modo de vida.²⁹ A memória dos internatos e de sua política fortemente etnocida é uma ferida viva no Canadá, encontrando eco em muitos outros países da América. Crianças eram separadas de seus pais, proibidas de falar em sua língua e praticar seus rituais e outros costumes. A criação dos internatos foi decorrência do Indian Act de 1884, uma política radical de assimilação dos índios pelo Estado canadense. Com apoio de missões religiosas, mais de 150 mil crianças foram forçadas a ir para esses estabelecimentos. Junto com os internatos desenhava-se toda uma política de sedentarização e remoção, cujo objetivo era o apagamento dos vínculos dos povos com a terra. No mesmo período, era promulgada a lei de banimento do *potlatch* na costa Oeste e das *Sun Dances*, na região das Planícies, lei que seria revogada apenas na década de 1950. Foi também apenas em 11 de junho de 2008 que o Primeiro Ministro Stephen Harper foi levado a pedir desculpas, publicamente e em nome do Estado, pelo imenso “genocídio cultural” cometido naquele país. Mas esse pedido de desculpas não conseguiu apagar a memória e a dor das atrocidades nem mesmo fazer a justiça necessária.

Por ser mesmo uma ferida viva, a memória dos internatos constitui um tema recorrente nos filmes dos povos autóctones do Canadá e, mais especificamente, dos filmes do projeto Wapikoni Mobile. Veja-se, entre tantos deles, *L'Amendement* (A emenda, 2007, 4'58”), de Kevin Papatie.³⁰ O filme faz menção à emenda de 1920 que torna obrigatória a escola para todas as crianças indígenas, sob o risco de penalização dos pais. Papatie retrata, em quadros muito breves e aproximados, quatro membros de sua família: Zoe, sua avó, que “não fala francês”; Noé Louis, filho

29. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/lenfance-deracinee>. Último acesso em 23.01.2018.

30. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/lamendement-abinodjic-madjinakini>. Último acesso em 23.01.2018.

dela, que foi à escola aos sete anos e “fala francês”; Nadia, filha dele, que “quase esqueceu o anishnabe”; e, finalmente, Ingrid, filha de Nádia, ainda criança, que não fala mais a língua da família. Papatie compõe um discurso contundente sobre a quase extinção de sua língua, resultado de uma política violenta de assimilação. No final do filme ele conclui “São quatro gerações, dois internatos, duas culturas, uma extinção”. Assim se extermina uma língua e um povo. Donde a insistência de Papatie em fazer seus filmes na língua anishnabe. Num filme mais recente, *Kokom* (2014), Papatie retorna à figura de sua avó, que foi obrigada a enviar os filhos para o internato.³¹ Contudo, o filme culmina numa mensagem otimista: depois de tantos anos de opressão, graças à perseverança dos velhos, “as raízes anishnabe voltam a brotar”.

Em *L'enfance déracinée*, Leblanc volta ao local onde o internato de Sept-Îles foi erguido e operou entre 1951 e 1972 para colher depoimentos de testemunhas que por ali passaram. Apenas um prédio sobreviveu à demolição, e sobre a ruína dos demais foi estabelecida uma nova comunidade. Leblanc se reconhece como “descendente dessas crianças desenraizadas”, dessa história trágica de remoções, genocídios e etnocídio. O filme alterna imagens documentais – imagens da vida no internato, das crianças, dos pais, dos oficiais do Estado – com cenas da comunidade que lá se estabeleceu e cresceu. Outro poema de Leblanc corta todo o filme, sobrepondo-se às imagens documentais e atuais. Eis os primeiros versos:

Por que vocês arrancaram os meus dos braços de seus pais?
Quem eram vocês para tirar as crianças da minha aldeia?
Eu sou o descendente dessas crianças sem raiz.

Eles não mediram esforços para mudar nossa identidade
Devorar nossas tradições
Apagar nossa história
Destruir nossa cultura³²

No decorrer do filme, Leblanc encontra-se com uma mulher que viveu, quando criança, no internato. Não sabemos o nome dela. Na maior parte das cenas, ela não olha para a câmera, permanece compenetrada, pintando uma tela. Momentos mais tarde saberemos que o que a faz pintar é a capacidade que esta arte tem reconectá-la ao universo cosmológico

31. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/kokom-cd9b74>. Último acesso em 23.01.2018.

32. [Tradução minha] No original: Pour quoi avez-vous arraché les miens aux bras de leurs parents? / Qui étiez-vous pour vider mon village de ses enfants? / Je suis le descendant de ces enfants déracinés // Il n'ont ménagé aucun effort pour changer notre identité / engloutir nos traditions / effacer notre histoire / détruire notre culture

innu. Quase no final do filme, a câmera mostra então a tela concluída: um lobo uivando para a lua. E ela comenta: “Estou contente de reencontrar algo que perdi”. Não sabemos exatamente que tema cosmológico é este, apenas que ele remete aos primeiros versos do poema de *Tremblement de terre*. Em seu depoimento a Leblanc, essa mulher fala de como foi abusada sexualmente aos seis anos, de como vivia constantemente sob medo, buscando apoio em colegas da mesma idade. Fala também de como era impedida de falar a própria língua. Vemos novamente imagens documentais, dentre as quais cenas de crianças lidando com padres (seus possíveis agressores) e de uma menina que fita a câmera sorrindo. Não sabemos tampouco se esta menina é a testemunha, cuja voz permanece *off*. De todo modo, ela representa uma miríade de vítimas, pessoas que compartilharam a mesma sorte. A mulher conta então sobre sua volta à comunidade depois de tempos no internato. Paisagem devastadora: ali todos bebiam, o próprio pai havia se tornado um alcoólatra, e os abusos sexuais que povoavam o internato passavam a ser uma realidade nas aldeias. Retrato da mais profunda dor.

Na última parte do filme, vemos o prédio de coordenação do internato, o único a sobreviver à demolição em 1972, ser incendiado por bombeiros. Estamos em 2012. Sobre essa imagem, Leblanc comenta que tal ato foi vivido pelos moradores da comunidade de Maliotenam como um “ritual de cura”. Logo em seguida, imagens documentais se fundem com imagens da comunidade atual. Ouvimos os últimos versos do poema:

As feridas do passado não foram
ainda completamente fechadas
mas a esperança do meu povo foi reavivada

Mesmo se a sombra dos internatos
plana ainda sobre nossas comunidades
sei bem que a juventude encontrará aí
o meio de disso tudo se liberar³³

O final de *L'enfance déracinée* é um convite a resistência. O último prédio do internato é consumido pelo fogo, a testemunha das atrocidades redescobre o universo innu pela pintura, a comunidade cresce sobre ruínas, Leblanc recita seu poema engajado, estimulando a memória de acontecimentos passados. A arte cumpre aqui seu papel de reconexão com um mundo que quase se perdeu. Como em *Blocus 138*, Leblanc canta a resistência por meio de imagens e palavras, combinando a luta e a

33. [Tradução minha] No original: Les blessures du passé ne sont pas / encore complètement refermées / mais l'espoir de mon peuple s'est ravivé // Même si l'ombre des pensionnats / plane encore sur nos communautés / je sais que la jeunesse y trouvera / le moyen de s'en libérer

arte. *L'enfance déracinée* é um filme sobre o etnocídio, que não raro equivale ao genocídio. *Blocus 138* é talvez um filme sobre o ecocídio, sobre a tentativa de reverter os efeitos da construção de uma hidrelétrica que afetará todo o *Nitassinan*, a “nossa terra”, território dos Innu. Ora, na experiência dos Innu e do próprio Leblanc, etnocídio, ecocídio e genocídio se equiparam.³⁴ A morte dos rios não é dessemelhante à morte das línguas e das pessoas. Tudo se entre-afeta. A expulsão dos ameríndios de suas terras se confunde com a obrigação dos pais de enviarem seus filhos a internatos. A intensificação de projetos de desenvolvimento coincide com a tentativa de destruição de um pensamento e de uma prática que reconhecem em forças naturais ou geológicas subjetividades com as quais é necessário compor para que a vida e a vida social possam existir.

UMA ESTÉTICA COSMOPOLÍTICA

Poderíamos dizer que os filmes de Real Junior Leblanc carregam uma proposta cosmopolítica no sentido atribuído pela filósofa I. Stengers: fazem vacilar o próprio sentido da política, imaginada como ação entre humanos que se desenrola sobre um mundo inerte, desanimado.³⁵ A proposta cosmopolítica de Stengers, pensada a partir de problemas que dizem respeito às ciências modernas e à questão ambiental, exige trazer a “natureza” para a política, politizar as ciências, evidenciar que “nós”, humanos, não estamos sós no mundo, e considerar modos de existência que julgávamos improváveis. O fracasso da oposição entre natureza inerte e ação humana tem se tornado evidente, no mundo dito moderno, mediante a crise ambiental e climática, devido aos efeitos da destruição causados pelos próprios humanos. Num “tempo de catástrofes”, corolário do que geólogos têm chamado de Antropoceno, a Terra cansada, esgotada, revoltada faz-se agente de retaliações, revela sua subjetividade, reclamando uma nova política e o restabelecimento de vínculos perdidos.³⁶

Para povos ameríndios como os Innu, o que chamamos de “natureza” jamais esteve dissociado do que tomamos como “política”, a ação de fazer coletivos e compor mundos comuns. Isso talvez porque termos como “natureza” e “política” não fazem exatamente sentido para eles. Os Innu sempre cultivaram vínculos com existentes ditos não humanos, com os

34. Parta uma discussão sobre a inseparabilidade do etnocídio e do ecocídio, a partir da análise dos processos de auto-demarcações de terras na Amazônia, ver Luísa Molina Pontes. *Terra, luta, vida: auto-demarcações indígenas e a afirmação da diferença*. Dissertação de Mestrado. UnB, Brasília, 2017.

35. Isabelle Stengers. “La proposition cosmopolitique”. In: Lolive, Jacques & Soubeyran, Olivier (eds.). *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris: La Découverte, 2007.

36 Isabelle Stengers. *Au Temps des catastrophes: résister à la barbarie qui vient*. Paris: La Découverte, 2009.

seres da Terra, e agora, mais que nunca, sabem que precisam retomá-los, indo na contracorrente da história triunfalista da colonização, esta que se deixa guiar por uma narrativa em defesa do progresso. Essa contracorrente, o redespertar dos vínculos ecoa diretamente na ética e na estética dos filmes de Leblanc, todos eles interessados em restituir laços fundamentais entre aqueles que se reconhecem humanos e o ambiente que os cerca, povoado por diferentes existentes.

Os filmes de Leblanc restauram ao seu modo o que F. Guattari, inspirado em G. Bateson, chamou de “ecosofia”, a ideia de que é preciso pensar o mental, o social e o ambiental em sistema.³⁷ Todos os modos de subjetivação atravessariam esses três níveis. A “crise de identidade” que se apodera do eu-lírico dos poemas ou dos personagens dos filmes de Leblanc e outros companheiros do Wapikoni Mobile – “vivo entre dois mundos”, “sou descendente de crianças desenraizadas” – é parte integrante tanto de uma crise comunitária – o desfacelamento das famílias com o advento dos internatos, o alcoolismo, as drogas, a perda da “cultura” – como de uma crise ambiental – desvio dos rios, poluição, aquecimento global, desastres naturais. Em *Tremblement de Terre*, o Eu se transforma em Outro: “Meu coração bate no ritmo da chuva”, “Eu sou Nanameshkueu, o Terremoto”. Em *La chevelure de la vie*, a árvore secular torna-se o grande interlocutor, um grande Tu: “Tu és a cabeleira da vida”. “Tu és a primeira filha da terra”. As imagens de ambos os filmes sinalizam sobreposições de modos de existência. A figura humana rareia senão em aparições incidentais, enquanto fenômenos meteorológicos, geológicos, plantas e pássaros ganham a cena. Este anti-anthropocentrismo reaparece nos documentários; se ali o primeiro plano é sempre ocupado por pessoas humanas – manifestantes, que cantam e enfrentam a polícia, crianças “educadas” em um internato, uma pintora memoriosa – é verdade também que essas personagens não se destacam de uma trama cósmica: os manifestantes gritam para proteger os rios e o território indígena, a remoção das crianças para os internatos é também a expulsão da terra e o exorcismo de todos os existentes associados a elas, a pintora reencontra temas da cosmologia innu. A expulsão da terra produz a extinção das línguas, a construção da hidrelétrica põe novamente em risco as crianças innu, rouba-lhes um porvir. É preciso portanto dizer “não” e reaver o futuro juntamente com os laços que foram afrouxados; evitar, por fim, uma revolta impiedosa da Terra.

Precisamos de um novo contrato, acentua Elizabeth Povinelli, ao concluir que o contrato social já não dá mais conta da situação instaurada pelo Antropoceno. O verdadeiro antagonismo não seria, segundo ela, entre humanos e não humanos, mas entre “diversas formas de mundos-de-vida

37. Félix Guattari. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

humanos e seus efeitos em todas as outras formas de existência, inclusive outras formas de mundos-de-vida humanos”.³⁸ É preciso, sugere ela, pensar outras analíticas da existência, *outros modos* de conceber o que é humano e o que não o é, o que é vivo e o que não o é. Esse outro modo, esse *otherwise*, é o que pode pôr em risco o que ela chama de “geontopoder” do liberalismo tardio, isto é, o poder de definir o que é a terra e os existentes que nela habitam para poder deles dispor, transformá-los em lucro. Para os indígenas australianos do coletivo Karrabing, com quem Povinelli trabalha, formações geológicas, por exemplo, são antes de tudo subjetividades com quem é preciso compor, admitindo que elas participam de maneira decisiva da história e da política. Não há como não tomá-las em consideração quando se decide os rumos de um projeto de mineração ou de tecnologia digital. As experiências do coletivo Karrabing passam pela produção audiovisual, sob a aposta de que é possível transpor e traduzir a analítica da existência nativa – com sua subjetivação de forças geológicas, com a hiper-realidade de seus “sonhados” (*dreamings*) – para imagens fílmicas (e outras mais) e assim tocar espectadores não indígenas. Os filmes do coletivo Karrabing oferecem, em suma, uma experiência ética e estética, um modo de traduzir esse “outro modo”, essa recusa da separação entre eu e outro, humano e não humano³⁹.

A estética dos filmes de Leblanc também busca traduzir esse “outro modo” irreduzível a uma oposição humanos e não humanos, natureza e coisas. Seus filmes-poemas fazem falar a terra, as montanhas, as árvores; retiram o sujeito humano do centro da cena, evidenciando outras formas de subjetivação. Que fizemos com a Terra? Como voltar à Terra e seus existentes? Como barrar a onda de destruição – do mundo e dos corpos – levada a cabo pelos brancos? O filme e a poesia, a imagem conjugada à palavra, revelam-se aqui um instrumento potente. “Arma de caça”, como bem definiu Leblanc: não qualquer arma, mas aquela capaz de restabelecer uma relação com o mundo infinito da caça, mundo prenhe de perigos, povoado pelos mais diversos existentes. Pois o animal de caça não é um objeto meramente exterior, mas um “Tu”, uma subjetividade com o qual se trava um jogo de perspectivas, capaz de desestabilizar a posição de humano, fazer com que este se interrogue sobre o que há de humano no animal e o que há de animal no humano.

Poderíamos objetar que essas armas, por potentes que sejam, serão sempre as armas dos colonizadores. Seja como for, a apropriação indígena de tecnologias como o audiovisual, cuja linguagem teve de ser decodificada, e a língua francesa, cuja adoção acarretou a supressão de tantas línguas nativas, exige que elas sejam de algum modo transformadas. Como escreve Jean Sioui,

38. Elizabeth Povinelli. “Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo”. In: *Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo – A Incerteza Viva*. São Paulo: 2016, p. 82.

39. Elizabeth Povinelli. *Geontologies: a requiem to late liberalism*. Durham: Duke Press, 2016.

poeta wendat: “Ao dar à língua francesa – a língua branca – uma perfusão de sangue vermelho, não seria graças à generosidade das nações que damos uma nova vida a esta língua?⁴⁰ O mesmo poderia ser dito do cinema: a sua apropriação pelos indígenas não poderia render-lhe uma nova vida, subvertendo seus vícios narrativos, suas formas restritas de circulação e, sobretudo, sua insistência antropocêntrica? Estaríamos diante do que G. Deleuze e F. Guattari, refletindo sobre Kafka, chamaram de “literatura menor”: fazer uso da língua estrangeira e dominante para subvertê-la, buscar nela outras potencialidades, fecundando-a.⁴¹ Com Réal Junior Leblanc teríamos, certamente, um cinema e uma poesia menores ou minoritários, que fazem gaguejar as tecnologias e as formas da linguagem. Filmes-poemas *sui generis*, documentários poéticos, todos eles engajados na criação de um fazer “de outro modo”, de uma ética anti-antropocêntrica, de uma estética cosmopolítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert, Bruce e Kopenawa, Davi. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carneiro da Cunha, Manuela. 2017. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ubu.
- Catálogo Fórum Doc 2011*. 2011. Belo Horizonte: UFMG/Humberto Mauro.
- Cesarino, Pedro. 2011. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2014. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Ed. Autêntica.
- Fausto, Carlos. 2013. “Sangue de lua: reflexões sobre espíritos e eclipses”. *Journal de la Société des Américanistes* v. 98, n. 1, 2.
- Guattari, Félix. 1990. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus.
- Leblanc Réal J. 2009. Anthologie de poèmes. Maurizio Gatti (ed.). *Mots de neige, de sable et d'océan*. Montreal: CPMF.
- Leblanc, Réal J. 2014. Anthologies de poèmes. Susan Ouriou (ed.) *Langues de notre terre: poèmes et récits autochtones du Québec*. Alberta: Banff Centre Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 2004. *O Cru e o cozido: Mitológicas I*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lévi-Strauss, Claude. 2006. *A origem dos modos à mesa: Mitológicas III*. São Paulo: Cosac Naify.

40. Apud Susan Ouriou. “Introdução” In: Ouriou, S. (ed.) *Langues de notre terre: poèmes et récits autochtones du Québec*. Alberta: Banff Centre Press, 2014.

41. Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Ed. Autêntica., 2014.

- Marceau, Stéphane Guinant. 2013. "Le Wapikoni Mobile: conquête d'un nouveau territoire de citoyenneté pour des jeunes autochtones". In: *ACME* v. 12, n. 3, pp. 551-575.
- Menezes Bastos, Rafael. 2017. "Música nas terras baixas: um panorama hoje In: *Revista de Antropologia* v. 60, n. 2.
- Molina Pontes, Luísa. 2017. *Terra, luta, vida: auto-demarcações indígenas e a afirmação da diferença*. Dissertação de Mestrado. UnB, Brasília.
- Ouriou, Susan. 2014. "Introdução" In: Ouriou, S. (ed.) *Langues de notre terre: poèmes et récits autochtones du Québec*. Alberta: Banff Centre Press.
- Povinelli, Elizabeth. 2016. *Geontologies: a requiem to late liberalism*. Durham: Duke Press.
- Povinelli, Elizabeth. 2016b. "Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo". In: *Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo – A Incerteza Viva*. São Paulo, p. 82.
- Sabino, Frederico; Italiano, Carla; Torres, Junia. 2011. "Os fins deste mundo: imagens do Antropoceno". In: *Catálogo Fórum Doc 2017*. Belo Horizonte: UFMG/Humberto Mauro.
- Severi, Carlo. 2011 "Memory, reflexivity and belief: reflections on the ritual use of language". In: *Social anthropology* v. 10 n. 1, 2002.
- Severi, Carlo. 2013. "O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos de olhar". In: Severi, C. & Lagrou, E. *Quimeras em diálogo: grafismos e figurações da arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Stengers, Isabelle. 2007. "La proposition cosmopolitique". In: Lolive, Jacques & Soubeyran, Olivier (eds.). *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris: La Découverte.
- Stengers, Isabelle. 2009. *Au Temps des catastrophes: résister à la barbarie qui vient*. Paris: La Découverte.
- Viveiros de Castro, E. 2017 "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena" In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora

RENATO SZTUTMAN

É mestre (2000) e doutor (2005) em Antropologia Social pela USP, área de etnologia indígena. É pesquisador do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA) e do Grupo de Antropologia Visual, GRAVI. Foi um dos fundadores e co-editou, entre 1997 e 2007, a revista Sexta-Feira. Antropologia, Artes e Humanidades. Suas áreas de atuação são etnologia e história indígena (com foco no problema das cosmopolíticas ameríndias), teoria antropológica e antropologia & cinema.

recebido
24.01.2018
aprovado
09.02.2018





GIZ

Boîte Rouge VIF,
Quebec, Canada

CARL MORASSE

INDIAN TIME DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS



INDIAN TIME

31'10", 2016

direção e câmera: Carl Morasse **câmera adicional:** Bogdan Stefan, François-Mathieu Hotte, Olivier Bergeron-Martel, Maxime Girard, Mendy Bossum-Launière, Laurent Jérôme **edição:** Carl Morasse **pósprodução:** Peak Média **colorização:** Samuel Veillet **mixagem de som:** Martin Lemay **locação:** comunidades autóctones de Quebec **produção:** La Boîte Rouge VIF **apoio:** Office National du film du Canada – Aide au cinéma indépendant (ACIC), Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), Conseil des arts du Saguenay (CAS), Secrétariat aux affaires autochtones du Québec (SAA), La Fondation TIMI et Université du Québec à Chicoutimi (UQAC) **idioma original:** Francês, Inglês, Atikamekw, Innu, Inuktitut et Eeyou (cri) **legendas:** Francês e Inglês **legendas em português:** Kethyllin Santos da Silva

O CONTEXTO DA PRODUÇÃO DO FILME *INDIAN TIME* E AS ATIVIDADES DA BRV

Entre 2010 e 2013, A Boîte Rouge VIF realizou uma grande turnê de consulta junto a 18 comunidades de *As Primeiras Nações* e os *Inuit* do Quebec. A BRV era, então, parceira do Museu da civilização em Quebec na renovação de sua exposição permanente, referência para ambos os grupos (É a nossa história. Primeiras Nações e Inuit no Século XXI). A Boîte Rouge VIF era responsável pela condução de um amplo processo de consulta com as nações indígenas ao longo das várias etapas de produção da exposição. Durante este trabalho um vasto autorretrato cultural foi coletado, por meio de um programa de atividades em cada comunidade visitada (entrevistas com especialistas, grupos de discussões, inventários temáticos, visitas documentadas das comunidades e territórios tradicionais e atividades lúdicas com os jovens). Uma enorme quantidade de arquivos foi reunida, somando, notadamente, cerca de 250 horas de material audiovisual. Além das entrevistas e das discussões filmadas, quatro estratégias principais foram implementadas, explorando as especificidades do meio cinematográfico com o intuito de dar voz à palavra indígena: a) visita guiada à comunidade e aos territórios adjacentes, b) entrevista em torno dos mapas dos territórios frequentados por esta comunidade, c) vox pop - uma câmera colocada em um local isolado, onde o participante sozinho pode enviar uma mensagem diretamente para a câmera com total liberdade, d) colocar-se a disposição para desencadear e aproveitar as oportunidades para filmar planos livres. Deste material coletado, 24 obras sob encomenda foram realizadas para fins da renovação da exposição permanente do MCQ, ou seja, 11 perfis (um para cada uma das nações indígenas do Quebec), bem como 13 cápsulas temáticas abordando temas importantes identificados durante a análise de conteúdo. No entanto, não foi utilizado todo o material videográfico da consulta para a roteirização da exposição, uma vez que totalizava 250 horas de gravação de imagens em movimento. Como numa escavação arqueológica, o filme *Indian Time* extraiu desse acervo a singularidade do olhar do diretor.

A BOÎTE ROUGE VIF

A La Boîte Rouge VIF (BRV) é uma entidade cultural indígena sem fins lucrativos. A sua gestão é assegurada por um conselho de administração de maioria indígena. Sua missão é promover as culturas indígenas, contribuindo para a transmissão, difusão e afirmação de suas identidades. A BRV inspira-se nos saberes indígenas para elaborar metodologias colaborativas de transmissão por e com as comunidades, e privilegia a criação por meio de várias formas de expressão artística (design, museologia, cinema, novas tecnologias de interatividade e web).

Ao longo das etapas do projeto de transmissão cultural, o vídeo tornou-se um fiel companheiro de múltiplas funções. Utilizada inicialmente como ferramenta de armazenamento e de documentação em projetos de pesquisa, a captação evoluiu depois para uma produção documental que hoje é a marca do reconhecimento da entidade: o cinema de mediação cultural.

A prática de um cinema voltado para a mediação cultural, tal como praticada pela BRV, inscreve-se sistematicamente num contexto de valorização dos indivíduos, vítimas do colonialismo que ainda vivem a opressão. Estabelecer uma relação de confiança mútua e igualitária é, portanto, vital para que todos se tornem, ao mesmo tempo, copesquisadores e co-criadores. Os cineastas mediadores da BRV trabalham, assim, em estreita colaboração com os próprios detentores do patrimônio cultural, de modo que a obra fílmica de transmissão esteja articulada à lógica cultural da comunidade. Aqui, ao contrário de uma dinâmica de criação, na qual o desafio do cineasta está na sua expressão pessoal (filme de autor), a missão do cineasta mediador não se inscreve somente no uso de seu saber artístico em benefício de uma expressão cultural individual ou coletiva, mas também em definir com eles o método a ser empregado.

São estas as mais recentes exposições da BRV: *L'univers des Innus d'Ekuanitshit [O universo dos Innus de Ekuanitshit]* (2013-2015), *Mziwi Abida / Prenons tous place [Mziwi Abida / Instalemo-nos todos]* no Museu Abenakis em Odanak (2014), *Parce que l'urbanité est aussi Anicinabe [Porque a urbanidade é também Anicinabe]*, em parceria com o Centro de Amizade indígena de Val d'Or (2013-2014), *C'est notre histoire. Les Premières nations et les Inuit au XXXième siècle [Esta é a nossa história. As primeiras nações e os Inuit no século XXXI]* em parceria com o Museu da civilização de Quebec (2013). Entre outras realizações, em andamento, a BRV trabalha no site *Internet Voix, visages, paysages [Vozes, rostos, paisagens]*, a exposição itinerante *Ces femmes autochtones disparues ou oubliées [Essas mulheres indígenas desaparecidas ou esquecidas]*, uma exposição virtual *Lieux de rencontres [Locais de encontros]* bem como um site na forma de uma narrativa sonora em línguas indígenas.

Vale sublinhar que, no âmbito da revista GIS, a BRV realizou desde 2008, em parceria com o Museu do Índio e a FUNAI, inúmeros projetos de pesquisa no Brasil, notadamente em cinco comunidades guarani do sul do estado do Rio de Janeiro. Igualmente desenvolveu uma parceria (2013-2016) com o LISA, do departamento de antropologia da Universidade de São Paulo, e o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) no âmbito do projeto *Olhares Cruzados*. A Universidade de Quebec em Chicoutimi acaba de obter a Cátedra de pesquisa sobre a palavra indígena na UNESCO, uma cadeira da qual são membros a BRV, o LISA e o CTI.

OS POVOS INDÍGENAS E OS INUIT DO QUEBEC. BREVE PANORAMA

A Constituição canadense reconhece três grupos de povos autóctones: os Índios (mais frequentemente chamados de *As Primeiras Nações*), os *Inuit* e os *Métis* (Mestiços). De acordo com o censo de 2016, essas populações totalizam 1.673.785 indígenas, o que representa 4,9% da população canadense. Setenta línguas indígenas são declaradas no Canadá, mas apenas 15% dessas populações falam a sua língua no seio familiar. *As Primeiras Nações* do Canadá são representadas por mais de 50 povos totalizando 60% da população indígena, falantes de mais de 50 idiomas e os *Inuit* representam cerca de 2%.

Os protagonistas do filme *Indian Time* estão representados pelos dez grupos de *As Primeiras Nações* e pelos *Inuit* de Quebec. As nações que vivem na província do Quebec são: Waban-Aki (Abenakis), Anishnabeg (Algonquians), Atikamekw, Eeyou Cree), Hurons-Wendats, Innu/Ilnus, Inuit, Wolastoqiyik Malécitas), Mi'gmaq, Kanien'heká:ka (Mohawks), Naskapis (ver o mapa do Quebec). De acordo com o último censo de 2016, essas populações indígenas totalizavam 182.890 pessoas. Existem dez línguas indígenas no Quebec e cerca de um terço desta população se serve de sua língua materna em casa.

As primeiras datações que se tem notícia de *As Primeiras Nações* de Quebec são aproximadamente dos anos -12500 e de -6000 até -3000, de vários sítios arqueológicos que testemunham a sua presença tanto no norte quanto no sul da província. Em 1500 contatos foram estabelecidos entre os indígenas do Quebec e os pescadores e os baleeiros europeus. Em 1534, com Jacques Cartier e, em 1608, com Samuel de Champlain se instaurou o Regime francês (1603-1763) interessado em criar Alianças. “Na Nova França, onde existia uma estrutura de poder herdada do período medieval, a integração das populações indígenas realizava-se no reconhecimento de suas diferenças, uma vez que elas tinham aceitado se submeter ao rei e se tornar os seus sujeitos” (Delâge e Warren 2017, 12). Não se tratava, desse modo, de uma assimilação completa. A conquista (1759-1760) da Nova França pela Inglaterra criou um regime completamente diferente para os indígenas. “A horizontalização do poder britânico... exigia que... os cidadãos fossem homogêneos nos seus princípios e seus valores, o que significava que populações culturalmente distintas seriam ordenadas, de um ponto de vista moral, da mais atrasada à mais avançada...” (ibid.) Os tratados entre as nações indígenas da “Confederação dos Sete Fogos” (*Confédération des Sept Feux*, 1760) tinham como objetivo criar uma força comum para se opor a esta grande virada da segunda metade do século XVII, mas o Império britânico queria ser o mestre de toda a região norte das Américas.

O filme *Indian Time* refere-se a todas essas decisões do Império para resolver de uma vez por todas o problema indígena. No seu artigo *O colonialismo canadense de ontem até hoje*, Corvin Russel explica tais políticas “de isolamento por meio da criação das reservas, territórios estreitamente controlados onde as autoridades coloniais restringem os movimentos e as atividades econômicas. Em 1842, paralelamente, foram criadas as primeiras escolas residenciais ou pensionatos para indígenas. Nestas escolas, o objetivo é claro: destruir o Índio dentro da criança” (Russel 2017,100)

Essas políticas de isolamento e de assimilação consolidam-se mais profundamente durante a fundação da Confederação Canadense em 1867, com a criação em 1876 da “*Lei sobre os índios*” (*La loi sur les Indiens*). Os povos indígenas tornaram-se uma minoria esmagada e renegada nos seus próprios territórios. Todavia, há pelo menos 20 anos, podemos falar de um verdadeiro renascimento dos povos indígenas no Canadá e no Quebec, tanto em termos demográficos, políticos, econômicos, culturais e artísticos. Certamente há ainda muitos desafios a serem superados em termos de educação, de língua, de saúde e de território, mas uma novíssima geração está chegando.

SOBRE O REALIZADOR

Morasse estudou na *Universidade de Quebec de Chicoutimi* (Canadá), onde obteve seu mestrado em arte, opção cinema. Seu trabalho em La Boîte Rouge VIF (BRV) o leva a definir-se como cineasta-mediador, pois suas múltiplas experiências em produção audiovisual consistiam, inicialmente, em documentar as várias atividades da BRV realizadas em campo. Esta primeira fase, de documentação, o conduziu a editar e realizar várias cápsulas videográficas com temas variados no âmbito de diversas exposições em museus e centros culturais indígenas. Nesta época sentiu um forte desejo de expressar sua visão por meio de filmes de autor. Todos esses vídeos e arquivos, correspondendo a muitos anos de experiência em campo nas comunidades indígenas, lhe abriram um caminho e lhe deram um olhar singular enriquecido pelos vários testemunhos indígenas sobre a sua história e a cultura, seus momentos felizes e dolorosos de suas vidas. Morasse desejou voltar às origens, à sua formação profissional em cinema e, assim, ter a oportunidade de ele mesmo roteirizar e editar um filme com total liberdade, sempre com o objetivo de respeitar e de valorizar a palavra indígena. Carl Morasse buscou explorar esse estar entre dois mundos onde sua criação pessoal podia se mesclar com a expressão da palavra dos Outros. Assim, buscou desenvolver uma trama narrativa para articular os depoimentos com base exclusivamente em seu olhar, fruto de sua experiência compartilhada. Não há meta-discurso acrescido, qualquer outra estratégia comunicativa

além da identificação dos participantes; um amplo espaço deixado para os indivíduos, para um discurso restaurado a partir de múltiplas vozes. Disso resulta a transmissão da experiência de um espaço-tempo “indígena”, imposto por quem acolhe em sua casa, quem guia e é ator de seu próprio destino. O filme *Indian Time* constrói um espaço-tempo no qual se assume a presença do cineasta e onde este compartilha com o espectador seus encontros privilegiados.

BIBLIOGRAFIA

DELÂGE, Denys, 1985 : *Le Pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est, 1600-1664*, Montréal, Boréal

DELÂGE Denys et WARREN Jean-Philippe, 2017 : *Le Piège de la liberté. Les peuples autochtones dans l'engrenage des régimes coloniaux*, Montréal, Boréal

DRAPEAU, Lyne sous la direction de, 2011 : *Les langues autochtones du Québec. Un patrimoine en danger*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

KAINE, Élisabeth avec la collaboration de KURTNESS Jacques et TANGUAY Jean, 2016 : *Voix Visages Paysages. Les Premiers Peuples et le XXIème siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval

RUSSELL, Corvin, 2017 : « Le colonialisme canadien, d'hier à aujourd'hui ». in *Autochtones et société québécoise, Nouveau Cahiers du socialisme*, no. 18, p.98-105

CARL MORASSE

Trabalha e ensina em Chicoutimi, Canadá. Cineasta etnógrafo da Associação indígena La Boîte Rouge Vif há doze anos, percorre os territórios físicos e imaginários do Québec fascinado pelas identidades culturais, pela relação com o Outro e pelas questões contemporâneas. Sua abordagem artística levou-o a considerar a prática do documentário como uma ferramenta de reapropriação tasidentitária. *Filmes de longa metragem* : *Indian Time* (2016). Curtas: *L'univers des Innus d'Ekuanitshit* (2015), *C'est notre histoire: Premières Nations e Inuit du Québec au 21^e siècle* (2013), *Préliminaires* (2011), *Matière première* (2008), « *Approche commune* (2007), *Fragments d'un sommet oublié* (2004), *Sélection Naturelle* (2003), *Ainsi les Bergers* (2002).

tradução

Pierre Laplanche

revisão técnica

Paula Morgado

Dias Lopes

recebido

13.11.2017

aprovado

14.01.2018



Bruxelas, Bélgica **CRISTINA ROSAL**

SILÊNCIO QUE SE VAI CANTAR O FADO...

figura 1
Brito (1994, capa)



Segundo Vieira Nery (2004, 17), “O primeiro aspecto a constatar na procura das raízes históricas do Fado é a de que até ao final do século XVIII não conhecemos uma única fonte escrita portuguesa em que esta palavra seja utilizada com qualquer conotação musical”.

Antes do início do século XIX a palavra Fado era unicamente utilizada com o significado da sua raiz latina *fatum* – o destino, a sina. Com esse significado, aparece em textos de poetas e escritores, como exemplo, o belíssimo poema de Luís de Camões (1524-1580/ Camões, 1994, 123):

Com que voz chorarei meu triste fado,
que em tão dura paixão me sepultou.
Que mor não seja a dor
que me deixou o tempo,
de meu bem desenganado

Ou como este outro de Bocage (1765-1805/ Bocage, 1968, 378):

Mas no bojo voraz da desventura,
Monstro por cujas fauces fui tragado
Em parte um pensamento a dor me cura
O infeliz (não por culpa, só por fado)
Naqueles corações em que há ternura
É mais interessante, é mais amado

As primeiras referências à palavra Fado associadas à música foram descritas no início do século XIX por estudiosos que visitaram o Brasil na época.

O geógrafo veneziano Adriano Balbi (1822), citado por Nery (2004, 19), considera que “O chiú, a chula, o fado e volta e meio são as danças mais comuns e mais notáveis do Brasil”.

figura 2

Nery (2004, 28)



Igualmente citado por Nery (2004, 19), o francês Louis-Charles Frecynet (1827) refere que “Há cinco ou seis [danças] que são muito características: O Lundum é a mais indecente: vêm depois o carangueijo e os fados [...]. Por vezes são entremeadas de melodias cantadas muito livres. Há nelas figuras de vários géneros, todas elas muito voluptuosas”.

Ainda, Nery (2004, 20) cita o alemão Carl Schlichthorst (1829), que sublinha: “A dança favorita dos pretos chama-se Fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e que exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma maneira tão natural como indecente”.

O FADO DE LISBOA

Não pretendo debruçar-me sobre as origens do fado: esse é um tema que alimenta teses muito diversas e que suscita grande controvérsia. Que elas se situem em África, no mundo árabe, no Brasil, ou nas comunidades litorais de Portugal continental, não o posso dizer. Não sou nem musicóloga, nem historiadora. Sou uma cantadeira que adora cantar e falar do fado como se de um amigo fosse. Para além disso, parece-me mais pertinente, no contexto em que nos encontramos, falar do fado ele mesmo: do seu enquadramento social desde que existe; das suas características mais marcantes; dos conteúdos cantados; da base musical e dos instrumentos utilizados; dos fados tradicionais e da improvisação. Ou seja, com a experiência que tenho, tentarei explicar como acontece a estranha consistência de uma música que todos os portugueses reconhecem como sua, que o mundo inteiro reconhece como portuguesa.

Joaquim Pais de Brito (1994, 15) relembra-nos que:

Fernando Pessoa (1888-1935), em resposta ao inquérito conduzido pelo *Notícias Ilustrado* junto de intelectuais e artistas, em 1929, esboça a seguinte formulação poética de aproximação ao fado: “O fado não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar (...)/ O fado é o cansaço da alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e que também o abandonou. / No fado os deuses regressam, legítimos e longínquos”. No seu hermetismo, esta sequência de imagens contém já alguns dos sinais de pertença que acompanham o fado nas práticas e representações que sobre ele se projectam – destino, alma portuguesa, cansaço, desejo, proximidade da tristeza –, sem no entanto deixar de revelar o que de pluralidade, incerteza, variação, profundidade temporal e dimensão cultural e social acompanha este fenómeno.

O Fado emergiu em Lisboa como forma musical reconhecível. Os portos de mar sempre foram lugares de partida e de chegada de pessoas e mercadorias. Nos mesmos barcos vinham também outras culturas, outras sonoridades, outras músicas. Em Lisboa, o som do lundum e das modinhas pairava. Era a fusão musical do chegar e do partir.

Segundo Nery (2012, resumo):

A história do Fado português é um longo processo de trocas interculturais. No contexto multicultural do Brasil colonial, os ritmos e os padrões de dança africanos combinam-se com as harmonias e as formas europeias para gerar uma dança cantada de forte sensualidade que atravessa o Atlântico para se implantar nos bairros populares do porto de Lisboa. A interação entre o modelo brasileiro e as tradições locais da canção portuguesa leva gradualmente a um desaparecimento do elemento de dança e à atenuação do ritmo sincopado original, que dão agora lugar a uma atmosfera nostálgica e lamentatória, com um forte rubato na declamação do poema.

As primeiras referências ao fado de Lisboa remontam às décadas de 1820 e 1830. Em 26 de julho de 1820 nasce Maria Severa Onofriana (1820-1846) – o fado ganha, então, a sua emblemática “figura fundacional”: a Severa.

figura 3

Brito (1994, 142)



Severa, prostituta de profissão, e consagrada pelos seus dotes de cantadeira, transformou-se numa das personagens míticas da história do fado. Foi uma representante significativa do ambiente a que o fado estava associado numa primeira fase: à prostituição, com todo o ambiente social e espacial, às tavernas, às casas de passe, ao marujo, ao vagabundo, ao proxeneta e ao fadista, que se integrava perfeitamente neste contexto.

Este estava associado à imoralidade, à marginalidade – um *canalha*.

figura 4
Nery (2004, 223)



O fado aparece no grupo mais pobre da população, sem trabalho regular nos bairros mais antigos e degradados, quase labirínticos, onde a falta de luz permitia esconder a marginalidade.

figura 5
Ramos (1995,
coleção
particular)



As letras dos fados eram transmitidas oralmente e tinham como objecto os episódios da vida quotidiana marginal: os crimes, as mortes anunciadas, as catástrofes naturais, assim como a vida do bairro ou os males de amor.

Com uma estrutura melódica muito simples, o fado valorizava a interpretação de quem cantava/contava, apelando à comunhão entre o intérprete, músicos e ouvintes. Daí a frase que ainda hoje ouvimos: “É tão fadista quem canta como quem ouve!”

Entre o fado em tom menor chorado e triste (figura 6) e o ritmo veloz, irônico e brejeiro do fado corrido (figura 7), com quadras e quintilhas ou sextilhas e decassílabos, a poesia popular tinha o seu lugar e acontecia o fado.

figura 6



OS MEUS OLHOS SÃO DOIS CÍRIOS

Linhares Barbosa, Fado Menor
(LISA/USP, 3', 2017)

imagem e som: Rose Satiko Hikiji

edição: Leo Fuzer

senha do link: fado2017

figura 7



SONHO ANTIGO

Pedro Fortes Figueira, Fado Corrido
(LISA/USP, 3', 2017)

imagem e som: Rose Satiko Hikiji

edição: Leo Fuzer

senha do link: fado2017

Permitam-me um parêntesis, para dizer que o “Menor” e o “Corrido” fazem parte de uma “tríade” famosa, juntamente com o “Mouraria” (figura 8) – uma espécie de *trindade fadista*.

figura 8



O MEU AMOR ANDA EM FAMA

João Ferreira Rosa, João Mário Veiga, Fernando Pessoa, Carlos Conde,
Fado Mouraria (LISA/USP, 3', 2017)

imagem e som: Rose Satiko Hikiji

edição: Leo Fuzer

senha do link: fado2017

São fados predominantemente em dois tons, dos mais básicos do repertório fadista de todos os tempos. O “Mouraria” é o preferido para improvisar despiques entre fadistas, para cantar “à desgarrada”. Dada a facilidade da estrutura musical destes três fados (permitindo que sejam acompanhados por qualquer músico, ou mesmo apenas à viola) e servidos por letras “em quadra” (a forma poética mais popular), tornaram-se “referência obrigatória” para todos os intervenientes no “ato fadista – cantores/declamadores, músicos, público. Ainda hoje, apesar do seu carácter extremamente elementar, que nos remete diretamente aos primórdios do fado, uma noitada fadista sem o “Menor”, o “Corrido” ou o “Mouraria” é absolutamente improvável.

Fechado o parêntesis, diga-se que nesse passado longínquo associavam-se ao fado o tabaco, o vinho, a voz áspera e rouca. O fado, mais que qualquer coisa que se cantava, era sobretudo algo que se contava e improvisava.

Os vários acontecimentos políticos de projeção nacional que ocorreram nas últimas décadas do século XIX, passando pela queda da monarquia e implantação da República em 1910, resultaram em importantes transformações a nível nacional e também na cidade de Lisboa.

Surge, por exemplo, uma classe operária emergente que começa a demarcar-se dos grupos mais pobres da população, querendo mostrar a sua identidade e diferença.

Os espaços e as situações de encontro multiplicam-se e o fado aparece como um veículo de sociabilidade.

O Fado é absorvido por esta nova classe emergente, não apenas como pretexto de encontro entre as pessoas, mas também como uma forma de contar a sua vida, assumindo uma forma de crítica social e moral (por exemplo, valorizando o contraste entre ricos e pobres, entre justos e injustos).

Segundo Nery (2012, resumo):

Quando a aristocracia boémia e as classes médias urbanas “redescobrem” este género, nas décadas de 1860 e 70, o Fado passa a ter lugar no teatro musical ligeiro, começa a ser publicado em edições de folhetos para uso doméstico e acabará por se tornar num favorito da indústria discográfica nascente.

O gosto pelo fado sai, assim de um grupo muito específico e marginal para se generalizar, começando a aparecer em pequenas publicações, festas de beneficência etc.

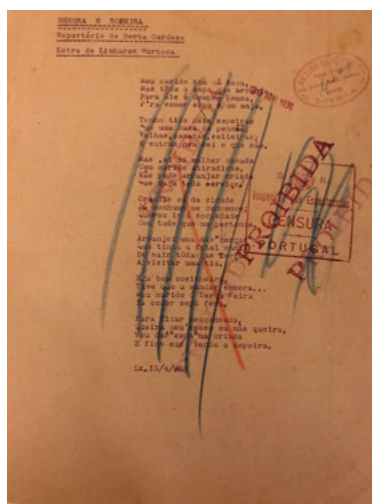
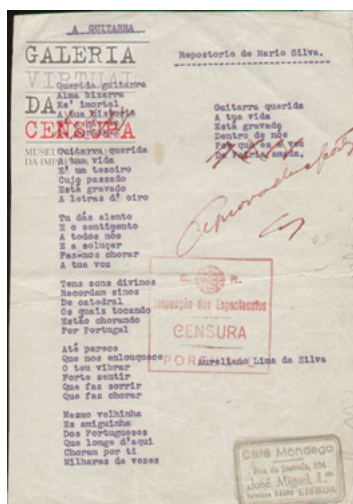
figura 9
Nery (2004, 81)



Desde o fim do século XIX até ao início do século XX assiste-se à proliferação de lugares e situações onde o fado se produz: entre eles, predominam tavernas, sociedades culturais e recreativas. Mas as suas grandes transformações aparecerão com o regime político instaurado pelo golpe militar de 1926, que termina com a Primeira República e marca o início da ditadura.

O regime impõe a censura prévia, estabelecendo leis no que diz respeito às condições de exibição pública e os lugares onde o fado poderia acontecer. As letras cantadas pelos fadistas eram censuradas pela autoridade estabelecida.

figuras 10 e 11
Brito (1994, 221)



Os fadistas eram obrigados a ter uma carteira profissional para cantarem em público. Para obtê-la, era necessário provar que não tinham antecedentes criminais.

figura 12
Brito (1994, 95)



O fado perde, assim, a sua espontaneidade, as suas características, o seu estilo de improvisação, passando de um gesto quotidiano para um espetáculo cheio de limitações e regras.

A rádio, mais que contribuir para a proliferação dessa música, induziu as formas mais subtis de censura, fazendo uma triagem das vozes e formas de cantar consideradas socialmente aceites pelo regime. A censura reina de forma absoluta.

Paralelamente, a repressão aumenta, assim como a acção da polícia em relação aos locais onde se cantava o fado, limitando-o às casas de fado ou a restaurantes especializados e demasiado homogeneizados.

O fado separa-se, assim, dos grupos marginalizados onde nasceu, para se constituir como uma forma de manifestação estável e institucionalizada muito bem aceite pela ditadura.

Uma das consequências da passagem do “fado-quotidiano” para o “fado-espetáculo” foi a forma como os fadistas começaram a vestir-se. No passado, a imagem não tinha nenhuma importância. A partir do momento que se transforma em espetáculo, os fadistas começam a vestir-se com pompa e o xaile colorido passa a ser um adereço fundamental de qualquer mulher que cantasse o fado.

É nesse contexto, em plena ditadura, que aparece Amália Rodrigues (1920-1999). Se a ditadura impôs as transformações profundas nos locais e definiu quem podia cantar o fado, esvaziando-o de espontaneidade e improvisação, Amália Rodrigues foi sem dúvida o grande marco e quem mais revolucionou esta expressão musical portuguesa. Na minha opinião, partilhada por muitos, há um fado antes e outro após Amália.

Amália Rodrigues deu ao fado o preto como cor, os poemas e a voz. Ousou também cantar novas melodias que saíam completamente dos cânones tradicionais do fado. Saímos dos “fadados-padrão” para a noção de “fado com música própria”. Estas melodias foram escritas, na sua maioria, pelo francês nascido em Portugal Alain Oulman (1928-1990) (figura 13).

figura 13



VAGAMUNDO

Luís de Macedo, Alain Oulman
(LISA/USP, 3', 2017)

imagem e som: Rose Satiko Hikiji

edição: Leo Fuzer

senha do link: fado2017

figura 14
Santos
(1987, 234)



Amália é referência fundamental, porque ousou mudar e mudou quase tudo. Criticada pelos puristas sobre a sua forma de cantar – “à espanhola” ou “óperas” em vez de fados –, de tudo se ouviu, mas nada a fez parar e Amália venceu.

A partir dos anos 1950, Amália Rodrigues começa a cantar os poemas dos grandes poetas da literatura portuguesa. De Luís de Camões aos poetas eruditos do seu tempo: David Mourão Ferreira, Pedro Homem de Mello, Alexandre O’Neill, entre outros. Também cantou Vinícius de Moraes. O poema assume um estatuto que nunca teve antes na história do fado.

Amália, com a sua nova forma de cantar, fez um sucesso imenso e a ditadura faz do fado – e sobretudo de Amália Rodrigues – um cartão de visita do país no exterior. Razão pela qual após a queda da ditadura, em 25 de abril de 1974, o fado e Amália Rodrigues foram tão criticados, já que para muitos portugueses eram a imagem do regime. Hoje essa questão circunstancial está completamente afastada: a imagem do fado foi recuperada, assim como a de Amália Rodrigues.

A partir da década de 1990, surge uma geração de fadistas com significativa projeção nacional e internacional. Porque a força do mercado é onnipresente e tudo precisa ser catalogado para ser vendido, essa geração passou a pertencer à categoria da *World Music*, sendo o fado uma presença quase obrigatória em eventos assim classificados. Em 2011, o Fado foi declarado Património Imaterial da Humanidade pela UNESCO.

O fado que escutamos hoje em dia perdeu bastante o seu carácter narrativo, de descrição dos aspetos do quotidiano ou contraditórios da sociedade. Constatamos que a intenção de uma conclusão moral “final” também desapareceu. O que resta é um lamento, um murmúrio, a iminência de uma lágrima, uma dor representada, uma alegria, uma exultação, uma forma de sentir partilhada por quem interpreta, acompanha ou assiste.

UMA NOITE DE FADOS

O fado, quando cantado, espera o silêncio e a cumplicidade de quem escuta. Quando há ruído na sala, ouve-se com frequência a chamada de atenção: “é tão fadista quem canta como quem ouve!”; ou “silêncio que se vai cantar o fado!”. Para quem o canta, é mais importante o silêncio conseguido na sala do que os aplausos após a prestação. Essa característica ritual faz da performance do fado um ato coletivo de tipo celebratório. É nesse sentido que podemos também falar de partilha emocional, mais que de arte espetacular.

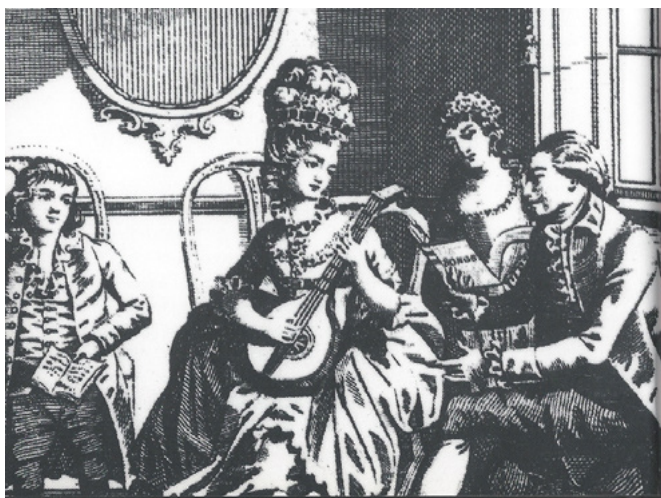
figura 15
(Brito, 83)



Nas casas de fado não há amplificação de som. Canta-se “a seco”. O silêncio é fundamental para a emoção que o fadista exprime no momento, mas também para que seja possível escutar os instrumentos que acompanham a voz e possibilitar este diálogo entre a voz e as guitarras.

O Fado é tradicionalmente acompanhado por dois instrumentos, a viola e a guitarra portuguesa, assumindo esta um papel fundamental. A guitarra portuguesa, para quem não conhece, é uma muito provável evolução da guitarra inglesa, entretanto desaparecida. Introduzida em Portugal a partir das colónias de ingleses de Lisboa e do Porto, a guitarra inglesa conheceu uma grande divulgação nos salões europeus de meados do século XVIII. Em forma de pera, derivada da cítara, essa guitarra compunha-se de dez cordas, agrupadas em quatro pares, mais duas cordas soltas. De utilização exclusiva nos círculos da burguesia e da nobreza dos salões urbanos, é associada ao acompanhamento de canções italianas de carácter mais erudito.

figura 16
Nery (2004, 33)



A partir do início do século XIX surge nas fontes históricas a designação de “guitarra portuguesa”, que se refere ao modelo de seis pares de cordas, uma alteração provavelmente introduzida em Portugal. Sobretudo a partir de 1840 há notícias da sua associação ao contexto performativo fadista, em que assumirá um papel de absoluta centralidade.

figura 17
Brito (1994, 189)



Por vezes, o baixo acústico e, mais recentemente, o contrabaixo poderão estar presentes numa sessão de fados.

A viola dá a base rítmica e harmónica, e a guitarra portuguesa improvisa frases sustentadas por ricas harmonias, dialogando assim com a voz. Raramente a guitarra portuguesa toca do mesmo modo o mesmo fado. É necessário não esquecer que só muito recentemente surgiram algumas partituras escritas e, mais importante, apenas na viragem do milénio a guitarra portuguesa teve o direito de entrar no Conservatório Nacional, em Lisboa, com o mesmo estatuto que os restantes instrumentos musicais aí ensinados. Até então, era um instrumento popular desvalorizado e associado apenas ao fado. Quem contribuiu de forma apaixonada e exímia para a valorização da guitarra portuguesa como instrumento autónomo foi Carlos Paredes (1925-2004), que correu o mundo com a sua guitarra portuguesa e as suas composições instrumentais originais¹.

figura 18

O Fado do Público (2004, CD n.º 16, 49)



O gosto pelo fado por parte das camadas mais jovens (mas também por parte dos fadistas e instrumentistas mais velhos) permite que este género musical continue a acontecer de forma livre e improvisada, um pouco como sucede com certas vertentes do tango, do *blues*, ou do flamenco.

Existe uma grande oferta de casas de fado em Lisboa, algumas necessariamente voltadas ao consumo dos turistas – onde não há grande lugar para a improvisação –, outras em que o fado acontece de forma livre e verdadeira – as casas do chamado “fado vadio”. Isso quer dizer que há músicos residentes (um guitarra e um viola). Normalmente há um(a) fadista contratado(a) pela casa e, depois, os clientes, vizinhos e amigos da casa que gostam de cantar o fado inscrevem-se/pedem para cantar, sempre com certa triagem feita pelo dono da taberna, do restaurante ou da casa.

¹ Disponível em <https://goo.gl/YmBgW5> acessado em 4/12/2017.

E como é possível que nesses ambientes o fado possa acontecer sem que, muito frequentemente, os fadistas e músicos se conheçam, sem ensaios, sem preparação prévia?

A razão é que o fado de Lisboa tem pelo menos 150 melodias/fados chamados tradicionais – o fado “Tango”, o “Margaridas”, o “Sem Pernas”, o “Maria Vitória”, o “Santa Luzia”, o “Alberto”, etc. Em princípio, um bom guitarrista deve conhecê-los todos e em todos os tons. Lembremos que uma boa parte das melodias do fado tradicional são simples. É, sobretudo, a interpretação de quem canta e o diálogo com os músicos que lhe confere riqueza.

Dessa forma, quando é chamado, o fadista dirige-se aos músicos e pede, por exemplo, o fado “Alberto” em lá, ou o fado “Georgino” em mi. Tem que dizer se o ritmo é lento ou “picado” (rápido). O fadista põe o poema que entende e que gosta de cantar. Pode ser um poema erudito ou popular (figura 19). Numa só noite de fados podemos ouvir a mesma melodia cantada várias vezes, com poemas e interpretações diferentes. É preciso ser um razoavelmente bom conhecedor do fado para detetar que se trata da mesma melodia, do mesmo fado.

figura 19



NÃO PASSES COM ELA À MINHA RUA/QUASE

Carlos Conde (poeta popular) e Quase, Mário de Sá Carneiro (poeta erudito), Fado Alberto (Miguel Ramos) (LISA/USP, 5', 2017)

imagem e som: Rose Satiko Hikiji

edição: Leo Fuzer

senha do link: fado2017

Normalmente, cada fadista canta três ou quatro canções e fazem-se vários intervalos durante a noite para que as pessoas possam falar e os clientes sejam servidos, porque, enquanto se canta o fado, o silêncio absoluto deve reinar. Mais uma vez o dono da casa tem um papel fundamental de controle e exigência desse silêncio. Também o público mais atento e experiente não hesitará em mandar calar se houver alguém que perturbe a performance.

Os fados “com música própria”, que Amália Rodrigues e Alain Oulman introduziram – e que são muito frequentes nos fadistas das gerações mais jovens – são raramente tocados nesse tipo de ambiente. São fados cuja melodia é mais elaborada, mais difícil de transpor e pressupõem ensaio, o que não é compatível com o ambiente onde o fado vadio acontece.

Esse modo de cantar o fado que assim se instalou, em que a improvisação tem um papel fundamental, faz com que, por vezes, haja noites de relativo insucesso, mas outras absolutamente gloriosas. Não foram

poucas as vezes que entrei numa casa de fados onde se começou a cantar às 10 horas da noite, só se terminando às 4 ou 5 horas da manhã. Os dedos dos guitarristas resistem dificilmente nessas circunstâncias, apesar do hábito de tocarem todos os dias.

PARA TERMINAR...

Não é impossível uma dança converter-se numa canção. E, muito provavelmente, isso terá acontecido com o fado. É, pois, no mínimo legítimo interrogar como uma dança terá ganho foros de canção num contexto urbano (Lisboa) atravessado de múltiplas formas musicais tradicionais. Ou como a base musical de uma coreografia sincopada pode estar na origem da musicalidade do fado.

O fado terá, pois, um “princípio, meio e fim” em que se cruzam as músicas presentes nos bairros populares lisboetas dos séculos XVIII e XIX. É isso que poderemos designar por “musicalidade fadista”.

A fixação dessa musicalidade naquilo a que chamaríamos um “género”, é um longo processo em que cada “conto acrescenta um ponto”. Ou, se quisermos, em que “cada fadista acrescenta um fado”, ou “cada guitarrista acrescenta uma melodia ou uma harmonia”.

A musicalidade fadista de hoje talvez seja uma combinação de todos os factores que lhe foram adicionados e multiplicados desde há mais de dois séculos. O quadro musical a que hoje chegámos é o fruto dessa pluralidade criativa.

Poderemos tentar definir as regularidades, os padrões harmónicos, a estrutura rítmica, e certamente nos confrontaremos com algo reconhecível numa unicidade. Mas também é verdade que várias outras formas musicais poderiam convergir no fado por essas mesmas características. Talvez seja devido a isso que muitas canções são facilmente “afadistáveis”.

O contexto ritual fadista compõe a outra parte do fado – aquela em que mesmo quem não canta e quem não toca guitarra participa voluntariamente, adoptando o mesmo registo cultural dos artistas. “É tão fadista quem canta como quem ouve”, dissemos atrás.

O silêncio, que é um sinal tão forte da performance fadista, poderá ter sido uma das formas de o ritualizar.

De início declamado ou cantado em ambientes “naturalmente” muito barulhentos (como a taberna), não seria surpreendente que quem quisesse compreender a história contada pelo fado pedisse menos barulho (ou mesmo silêncio).

Não me surpreenderia, pois (mas é apenas um palpite sem qualquer fundamento científico), que essa fosse uma das características da “crystalização dinâmica” de vários elementos em torno daquilo a que se convencionou chamar fado nos seus primórdios.

O silêncio é, na minha opinião, peça-chave na musicalidade do género. Sem silêncio não acontece fado.

Silêncio que se vai cantar o fado...!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brito, Joaquim Pais de (ed.). 1994. Fado: Vozes e Sombras. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

Bocage, Manuel Maria Barbosa du. 1968. Obras de Bocage. Porto: Lello & Irmão - Editores

Camões, Luís de. 1994. Lírica Completa II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Nery, Rui Vieira. 2004. Para uma História do Fado. Lisboa: Público.

Nery, Rui Vieira. 2012. Palestra sobre a história do fado pelo Prof. Doutor Rui Vieira Nery. *Blogue Camões*, 23 nov. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/9HJlhc>

Nicolay, Ricardo. 2012. O fado de Portugal, do Brasil e do Mundo: as teorias sobre a sua origem. *Revista Contemporânea*, vol. 10, no. 2: 58-70.

Santos, Vítor Pavão dos. 1987. *Amália: uma biografia*. Lisboa: Contexto.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

O Fado do Público – 100 anos de Fado – 20 CDs/Volumes. 2004. Lisboa: Corda Seca – Edições de Arte, SA, Público, SA.

Os meus olhos são dois círios – Linhares Barbosa/Fado Menor. Imagem e som: Rose Satiko Hikiji. Edição: Leo Fuzer. LISA/USP, 2017, 3 minutos - Disponível em: <https://vimeo.com/lisausp/meusolhossaodoiscirios>

Sonho antigo – Pedro Fortes Figueira/Fado Corrido. Imagem e som: Rose Satiko Hikiji. Edição: Leo Fuzer. LISA/USP, 2017, 3 minutos - Disponível em: <https://vimeo.com/lisausp/sonhoantigo>

O meu amor anda em fama – João Ferreira Rosa/João Mário Veiga/Fernando Pessoa/Carlos Conde/ Fado Mouraria. Imagem e som: Rose Satiko Hikiji. Edição: Leo Fuzer. LISA/USP, 2017, 3 minutos - Disponível em: <https://vimeo.com/lisausp/meuamorandaemfama>

Vagamundo – Luís de Macedo/Alain Oulman. Imagem e som: Rose Satiko Hikiji. Edição: Leo Fuzer. LISA/USP, 2017, 4 minutos - Disponível em: <https://vimeo.com/lisausp/vagamundo>

Movimento perpétuo – Carlos Paredes - Disponível em: <https://goo.gl/YmBgW5>

Não passes com ela à minha rua – Carlos Conde (poeta popular) e Quase – Mário de Sá Carneiro (poeta erudito)/ Fado Alberto (Miguel Ramos). Imagem e som: Rose Satiko Hikiji. Edição: Leo Fuzer. LISA/USP, 2017, 5 minutos - Disponível em: <https://vimeo.com/lisausp/quase>

CRISTINA ROSAL

recebido Cristina Rosal, portuguesa, nascida em Moçambique em 1960, licenciada
11.08.2017 em Sociologia pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), vivendo em
aprovado Bruxelas, Bélgica. Funcionária internacional (União Europeia), cantadei-
26.09.2017 ra quando a alma reclama e amante de fado.



**CAVEIRAS DA PERFORMANCE,
A OSSADA DE UMA FILIAÇÃO
COMUM: JOHN DAWSEY
ENTREVISTA RICHARD SCHECHNER**



FRAGMENTOS DE SCHECHNER NO BRASIL

32'09", inglês, 2014

direção: Carolina Abreu, Diana Gómez Mateus **edição:** Augusto Soares
roteiro: Augusto Soares, Carolina Abreu, Diana Gómez Mateus, John Dawsey
câmera: Carolina Abreu, Diana Gómez Mateus, Ricardo Dionisio
orientação audiovisual: Rose Satiko Hikiji, Grupo de Antropologia Visual – GRAVI
legendas: português

Na ocasião da sua visita à Universidade de São Paulo, em meados de 2012, Richard Schechner sentou-se junto com John C. Dawsey para uma entrevista. Os dois pesquisadores e professores já tinham destinos cruzados por alguns dos seus interesses comuns, mas seu encontro surpreendeu muitos de nós pela brincadeira e a diversão deles com o jogo.

A visita ilustre de Schechner, um dos fundadores do departamento de *Performance Studies* da *Tisch School of the Arts* na *New York University* no início da década de 1980, foi organizada pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama - NAPEDRA, da Universidade de São Paulo, coordenado, desde sua criação, em 2001, por John Dawsey.

Richard Schechner, uma das referências mais citadas e conhecidas no campo dos estudos da performance¹, não se intimidou com a estreiteza da cadeira em classe econômica do longo vôo ao Brasil com escala no Panamá. Chegou bem disposto e portou-se como um furacão nos dias que esteve por aqui: mostrou fôlego incansável para oferecer palestras, apresentar seminários, coordenar oficina, dançar capoeira, anotar pensamentos, desenhar movimentos e fazer um tanto de perguntas.

Sua postura atuante tem berço no teatro de vanguarda: foi fundador e diretor, entre 1967 e 1980, do teatro experimental novaiorquino *The Performance Group* - TPG, que depois tornou-se *Wooster Group*. Em 1992, fundou outra companhia teatral, a *East Coast Artists*, na qual trabalhou como diretor artístico até 2009². Suas propostas iniciais realizavam experimentos de teatro de rua, protestavam contra a Guerra do Vietnã, reliam antigos textos indianos para inventar treinamento para atores,

1. No ano de 2014, havia publicações do autor em 17 diferentes línguas. Entre seus principais livros estão: *Environmental Theater* (1973/ 2000) ; *Between Theater and Anthropology* (1985); *Performance Theory* (1988, 2003a); *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance* (1993); *Performance Studies: an introduction* (2002, 2006). Em português há o texto “Pontos de Contato entre o pensamento antropológico e teatral” (2011a), traduzido por Ana Letícia de Fiori; o ensaio “11 de Setembro, Arte de Vanguarda?” (2011b), traduzido por Marcelo de Andrade Pereira e Martin Dahlström Heuser; uma coletânea de ensaios *Performance e Antropologia de Richard Schechner* (2012a), organizado por Zeca Ligério; o ensaio “A Vanguarda Conservadora” (2012b), traduzido por Martin Dahlström Heuser, o texto “Pontos de Contato’ revisitados”, publicado na coletânea *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA* (2013) e o ensaio “Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo?” (2014), tradução de João Gabriel L. C. Teixeira.

2. No teatro, Richard Schechner produziu e dirigiu: *Dionysus in 69* (1968), *Commune* (1970), *The Tooth of Crime* (1972), *Mother Courage and Her Children* (1975), *Oedipus* (1977), *Faust/gastronome* (1993), *Three Sisters* (1995), *Hamlet* (1999), *YokastaS* (2003), *Swimming to Spalding* (2009) e *Imagining O* (com três versões: 2011, 2012, 2014), entre outras obras. Algumas dessas peças foram encenadas em outras línguas e em países de diferentes continentes.

o Rasabox³. Desde sempre Richard Schechner pareceu desafiar as fronteiras que separam a audiência e os atores para redefinir os sentidos do que é performance.

Schechner ainda é editor da revista *The Drama Review* - TDR e também editou uma série de livros importantes para o campo dos estudos da performance. Campo este que ele alargou com sua atuação artística-intelectual e escancarou com uma concepção de performance que dá conta de uma ampla gama de práticas: teatro, jogo, ritual, dança, música, festas, entretenimentos populares, esportes, política, interações da vida cotidiana, etc.

A visita de Schechner à Universidade de São Paulo foi evento desejado pelos estudantes e pesquisadores do NAPERDRA, instigados que fomos pelas leituras dos diálogos de Schechner com Victor Turner. Sua vinda, realizou-se no âmbito do projeto temático “Antropologia da Performance: drama, estética e ritual”⁴, que investigou, discutiu e performou os paradigmas do teatro na antropologia com vistas às formas variadas, cambiantes e híbridas do conceito.

O NAPERDRA, que reúne pesquisadores em busca de saberes associados às artes performáticas e pesquisadores das artes interessados em antropologia, espelha, a seu modo, o encontro do diretor teatral que fez sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, o antropólogo que, por sua vez, na sua relação com Schechner, tornou-se aprendiz de teatro⁵.

Dois são os livros marcantes do campo aberto com este encontro: *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, de Turner (1982); e *Between Theater and Anthropology*, de Schechner (1985). Um campo interdisciplinar, entre a antropologia e o teatro, que na experiência do NAPERDRA configura-se como um “universo descentrado e em expansão” (Dawsey et al 2013, 21).

Assumindo a discussão não apenas dos fundamentos sociais da vida estética, mas, também, dos fundamentos estéticos da vida social, os pesquisadores do NAPERDRA inspiraram-se no texto de Schechner, *Ritual to*

3. Oferecido como treino ou oficina, o Rasabox é uma técnica desenvolvida por Schechner a partir de suas pesquisas sobre filosofia e performance na Índia. “Rasa” é o termo central no *Nāṭyasāstra* de Bharata Muni, texto sobre estética clássica indiana de aproximadamente 2 mil anos. *Nāṭyasāstra* é um grande livro de cerca de 4 mil páginas que trata de mitos e das origens das artes do espetáculo: a dança, a música, o teatro.

4. Possível graças ao apoio da FAPESP (Processo FAPESP no. 2006/53006-2).

5. Victor Turner e Richard Schechner tornaram-se colegas e interlocutores desde seu encontro nos EUA, em 1977, até a morte de Turner, em 1982.

Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid (2003)⁶, para pensar as interações trançadas do ritual com o teatro, tal como dos dramas estéticos com os dramas sociais.

Schechner, assim como Turner, procura mostrar continuidades entre manifestações rituais e teatrais, mas evita a orientação unidirecional do surgimento do teatro a partir do ritual. Rituais produzem eventos teatrais, e teatros podem provocar experiências rituais. Performances são assim vistas como tranças [*braid*] de elementos de ritual e teatro. E quanto mais “trançadas” forem as performances, mais eletrizantes elas tendem a ser, acredita Dawsey⁷.

No ensaio “*Selective inattention*” de Schechner (1985b), encontramos o símbolo do infinito [*infinity-loop model*] para pensar as interações contínuas entre dramas estéticos e dramas sociais. Vida e arte reinventando-se, sobrepondo-se, criando formas híbridas. Trata-se de um processo de espelhamento interativo e matricial.

Se os textos e filmes das pesquisas desenvolvidas junto ao NAPEDRA buscarem contribuir para a consolidação do campo da antropologia da performance no Brasil, além da delimitação de um campo empírico, pontua Dawsey (2013b), a noção de *drama social* produz um desvio metodológico, uma inflexão teórica. Convida nossa atenção para o olhar que vem das margens⁸, para momentos dramáticos ou de interrupção da vida social, momentos de perigo.

Em muitas dessas pesquisas, publicadas em *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA* (2013), deu-se ver, ainda, a perspectiva dos desvios sugeridos por Walter Benjamin e pelo teatro épico de Bertold Brecht. John Dawsey (2013b) propõe, inclusive, uma “antropologia benjaminiana” para repensar os paradigmas do teatro dramático.

O encontro desejado entre Richard Schechner e John Dawsey não aconteceu sem brincadeira teatral.

6. Publicado atualmente como um dos capítulos revistos do livro *Performance Theory* (2003). Este ensaio foi inicialmente publicado em dezembro de 1974, com o título “Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment”, no *Educational Theatre Journal*, Vol. 26, Nº. 4.

7. Ver “Tranças [apresentação]” em *Antropologia e performance: ensaios NAPEDRA* (2013).

8. John Dawsey (2007) observa que a etimologia de “teoria”, assim como “teatro”, remete-nos ao “ato de ver” – do grego *thea*. Considera, então, que o modo como Roland Barthes define teatro, enquanto uma atividade “que calcula o lugar olhado das coisas” (Barthes 1990, 85) é particularmente relevante para a antropologia.

Foram dias consecutivos de intercâmbio entre lugares na plateia e no palco: seminários, palestras, uma oficina de Rasaboxes, capoeira, dança afro-brasileira, a peça *Bom Retiro, 958 metros* do Teatro da Vertigem, esta entrevista gravada em vídeo.

Os encontros são sempre cheios de trocas. Inevitavelmente, quando nos encontramos, trocamos: olhares, ideias, desconfianças e confianças, sorrisos. Talvez o sentido de trocar seja parente do de tocar. Algo nos mistura nos encontros, não obstante, importa ainda nesses encontros, aquilo que transforma, revela, por vezes causa estranhamentos.

Para a entrevista, Schechner e Dawsey prepararam palco: criaram cenário peculiar numa das salas do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia - LISA da USP. Escolheram e deslocaram diversos objetos para compor o quadro do seu diálogo. Objetos antes esquecidos em alguma estante ou canto do laboratório foram convidados ao protagonismo e animaram o jogo entre os dois: câmeras antigas, máquina de datilografar, escultura indígena de barro sobre um sujeito múltiplo.

Em destaque há uma fotografia P&B - provavelmente da década de 1940 ou 1950 - sobre uma pequena multidão que nos olha, sorrindo, mas como quem nos vê sem qualquer pudor. Também as três câmeras estão voltadas para a audiência. Câmeras antigas, mecânicas, fitam esta digital do século XXI, que então registra a entrevista. Olhos e lentes que parecem encarar os espectadores, um espelhamento que revela pela inversão.

Há ainda um relógio de parede pendurado na estante do computador - este que, aliás, sumiu de seu lugar mais usual por ali. O relógio analógico nos lembra do tempo, que gira pelos mesmos minutos, de forma repetitiva, duas vezes por dia.

Na construção do cenário de seu encontro, Schechner e Dawsey evocaram uma filiação comum: uma avó com avental de cientista. Por entre os dois professores da antropologia da performance foi convidada a se sentar uma avó esqueleto com mais corpo do que crânio.

A brincadeira com as seriedades acadêmicas iluminou o metateatro da ciência. A presença do esqueleto parecia revolver a terra das camadas enterradas - e também daquelas soterradas - neste campo misturado de teatro e de antropologia. Algo sobre as vidas passadas, os antecessores, os ancestrais lembrados e também aqueles esquecidos. Um laço comum numa conversa de algumas perguntas sem resposta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. 1990. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*, 85-92. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DAWSEY, John C.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MÜLLER, Regina & MONTEIRO, Marianna (orgs.). 2013. *Antropologia e Performance - ensaios NAPERDRA*. São Paulo: Terceiro Nome.
- DAWSEY, John C. 2013. *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome.
- DAWSEY, John C. 2011. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos de Campo*, n. 20: 207-211.
- DAWSEY, John C. 2007. Sismologia da performance: ritual, drama e *play* na teoria antropológica. *Revista de Antropologia*, v. 50, n. 2: 527-570.
- SCHECHNER, Richard. 2014. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo? *Sociedade e Estado*, vol.29, no.3: 711-726. Tradução de João Gabriel L. C. Teixeira.
- SCHECHNER, Richard. 2013. "Pontos de Contato" revisitados. *Antropologia e Performance - ensaios NAPERDRA*. DAWSEY, John C.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MÜLLER, Regina & MONTEIRO, Marianna (orgs.), 37-65. São Paulo: Terceiro Nome.
- SCHECHNER, Richard. 2012c. A Vanguarda Conservadora. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [online] vol.2, no.2: .573-600. Tradução de Martin Dahlström Heuser.
- SCHECHNER, Richard. 2012b. 11 de Setembro, Arte de Vanguarda? *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [online]. vol.1, n.2: 404-425. Traduzido por Marcelo de Andrade Pereira e Martin Dahlström Heuser.
- SCHECHNER, Richard. 2012a. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Zeca Ligério (org.). Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- SCHECHNER, Richard. 2011. Pontos de Contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. *Cadernos de Campo*, n. 20: 213-236.
- SCHECHNER, Richard. 2006. *Performance Studies: an introduction*. Nova Iorque e Abingdon: Routledge.
- SCHECHNER, Richard. 2003a. *Performance Theory*. Londres: Routledge.
- SCHECHNER, Richard. 2003b. From Ritual to Theater and Back: the Efficacy-Entertainment Braid. In: *Performance Theory*, 112-169. Londres: Routledge.

SCHECHNER, Richard. 2000. *Environmental Theater*. Nova Iorque: Applause Books.

SCHECHNER, Richard. 1993. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. Nova Iorque, Routledge.

SCHECHNER, Richard. 1985b. Selective Inattention. In: *Between Theater and Anthropology*, 3-33. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.

SCHECHNER, Richard. 1985a. *Between Theater and Anthropology*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.

TURNER, Victor. 1982. *From Ritual to Theater: the human seriousness of play*. Nova Iorque: PAJ Publications.

CAROLINA DE CAMARGO ABREU

Doutora em antropologia social (2012) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH/ USP, prefere os desvios às grandes linhas de pesquisa e vive a experimentar outras formas de falar sobre arte, política e gente. Bacharel em ciências sociais (2000) e mestre em antropologia (2006), também pela FFLCH/ USP. Pesquisadora do NAPEDRA - Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, do GRAVI - Grupo de Antropologia Visual e do PAM - Pesquisas em Antropologia Musical, na USP. Integrante do Coletivo Casadalapada desde 2016. Faz filmes propositalmente de forma artesanal e escreve na forma de ensaios. O pensamento de Walter Benjamin exerce influência importante em seus estudos.

recebido
09.04.2018
aprovado
11.04.2018



Universidade Nova de
Lisboa, Lisboa, Portugal.

RUI MOURÃO

LA MILAGROSA: ENSAIO VISUAL SOBRE RITUAIS E ESTÉTICAS DE SINCRETISMO AFROCUBANO



LA MILAGROSA

24'07", 2016

realização, câmera, edição e produção: Rui Mourão **entrevistada:** Reina "Santera" **locações:** Casa de Reina "Santera"; (periferia de Havana, Cuba), Cemitério Cristóbal Colón (Havana, Cuba), Santuário Nacional de S. Lázaro (Cuba). **trilha sonora:** Canto para Chango (música coral e de tambores para rituais de Santeria, interpretada por Abbilona); música coral sagrada gravada em celebração religiosa (no Santuário Nacional de S. Lázaro). **características técnicas da imagem:** HD vídeo transferido para H.264, formato 16:9, dispositivo de dupla imagem, com cor e som.

LA MILAGROSA transporta-nos pelo universo visual da Santería, sincretismo religioso entre divindades africanas e religiosidades católicas que se gerou ao longo do processo de colonização espanhola na ilha de Cuba. Os escravos negros, num contexto de opressão, desenvolveram linguagens e processos religioso-culturais próprios que tanto resultaram da sua assimilação como foram expressando uma significativa resistência pela subversão de sentidos iconográficos e performativos.

Sendo os rituais africanos proibidos, os escravos dissimulavam-nos na adoração a santos católicos, em relação aos quais estabeleciam secretas correspondências formais, simbólicas e místicas relativamente aos seus deuses ancestrais – os *orixás* (Linares 1993). Tais crenças e práticas religiosas não só se desenvolveram durante o período da escravatura como, historicamente, se perpetuaram para além da sua abolição, da independência do país face ao colonialismo espanhol, do domínio das elites brancas ligadas ao neocolonialismo norte-americano e, inclusive, continuaram a existir num contexto político comunista oficialmente ateu.

Testemunho visual da perpetuação da presença da mitologia Ioruba trazida de África para uma ilha do “Novo Mundo”, o vídeo revela um vasto mas subtil panteão de deuses tribais por via de santos, cantos e cores presentes em flores, tecidos, doces, velas, pombas, adornos corporais como boinas às riscas ou colares e pulseiras de contas, entre diversos objetos apropriados para fins místicos (por exemplo: bonecos, conchas, tambores, maracas, plantas vivas, aquários, potes, leques, *boomerangs*, dinheiro, bolas de bilhar, latas de cerveja, objetos dourados ou acobreados etc.). Nesse aspecto, as práticas religiosas aparecem-nos relacionadas a elementos simbólicos com características estéticas próprias (Casanova 2012; Glean 2011): a água e a cor azul (correspondentes à deusa do mar e da maternidade – Yemaya – sincretizada com a Virgen de Regla, também com manto azul); a variantes cromáticas do amarelo e doces ao paladar (por exemplo: bananas, que correspondem à deusa Oshún, do amor e sensualidade); elementos de madeira, instrumentos de percussão e o vermelho e branco (correspondendo a Changó, o orixá dos troncos, raios, justiça, dança e fogo, evocado por tambores e cânticos, como o “Canto para Changó”, que se escuta na banda sonora deste ensaio visual, interpretado por Abbilona, referência histórica na música ritual da Santería; o sincretismo dá-se aqui com São Marcos e Santa Teresa).

LA MILAGROSA conduz o espetador pelos altares domésticos de uma *santera* (mulher que trabalha com Santería). O percurso inclui tanto o altar *santero* de maior aparato (dentro da tipologia de colorida encenação geralmente presente nas salas de entrada das casas), como outros mais discretos no quintal, inclusive com elementos mais crus e ligados à natureza (como paus, pedras, búzios e água) resguardados num buraco escuro

coberto com um tecido (tal como os que existiam escondidos nos fundos das senzalas, onde os escravos praticavam os seus rituais às escondidas).

A narrativa visual sai posteriormente do domínio privado do ritual afro-cubano e segue por um espaço público de tipologia católica, mas que se tornou igualmente um lugar icónico da Santería: o Cementerio Cristóbal Colón, em Havana. Durante a época colonial foi assim nomeado em honra do “descobridor” europeu da América. É frequentemente considerado um dos mais belos cemitérios do mundo. No vídeo vê-se uma mulher que caminha em busca de uma campa, entre uma expressiva estatuária fúnebre em mármore de Carrara, do período de grande riqueza das elites brancas coloniais e pós-coloniais. Pelo caminho há um registo etnográfico de quem trabalha, restaura e visita o cemitério (o qual tem vindo a adquirir vocação turística). O quotidiano performativo presente no cemitério ganha uma dimensão coreográfica no vídeo por meio da edição.

Após um contínuo *traveling* seguindo uma longa busca pelo cemitério, heis que a câmara se detém numa campa considerada pela população local como milagrosa. Trata-se da campa de uma mulher chamada Amélia, sepultada em 1903, após dar à luz uma criança que também morreu no parto. Reza a lenda que, quando deveria ser exumada treze anos mais tarde, o corpo da mãe e da criança não só estavam intactos como se haviam movido para se abraçar. A partir dessa história começaram as crenças no poder milagroso da referida campa, sendo atualmente um popular local de peregrinação para pedidos ligados a questões de fertilidade, gravidez e parto.

Por fim, o vídeo apresenta imagens noturnas de uma das maiores procissões de Cuba, com milhares de pessoas, primeiro em direção ao santuário de São Lázaro e, posteriormente, já no seu interior. A importância do santuário deve-se a São Lázaro corresponder ao orixá Babalú-Ayé, curador de enfermidades. O vídeo documenta como há nessa procissão uma série de práticas católicas impregnadas da presença cultural negra ligada à performatividade do corpo e a elementos como a água (a água benta da igreja e água em copos para dar aos santos na *Santería*) ou como o fogo e o fumo (acendendo-se velas roxas e fumando-se charutos no templo). Há quem se vista de serapilheira evocando São Lázaro mendigo. Salienta-se, ainda, que as flores e velas oferecidas têm a cor roxa por ser a cor que corresponde ao orixá Babalú-Ayé.

Em suma, este ensaio visual documenta uma série de ações, experiências e ambientes que sustentam a importância do ritual como sistema cultural de comunicação simbólica com sequências padronizadas, as quais são expressas por meios, performatividades e agentes diversos. Nesse sentido, tal como quaisquer outras sequências rituais, também

estas “têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição)” (Peirano 2003, 11).

Do ponto de vista formal, o vídeo recorre a jogos duplos de imagens lado a lado, visando combinações de sentidos em que não seja apenas: imagem A + imagem B = sentido AB; mas sim: imagem A + imagem B = sentido ABC. Ou seja, visa-se que o significado da simultânea combinação das imagens seja não só superior ao mero significado das mesmas imagens individuais apresentadas separadamente, como reverbere novos sentidos gerados por essa combinação.

Dentro da linha de trabalho artístico desenvolvida por Rui Mourão, verifica-se que esta obra adota a vídeoarte como meio, a antropologia visual como processo e a dimensão performativa de práticas culturais como objeto de análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Casanova, Manuel Martínez. 2012. *Las religiones negras de Cuba*. La Habana: Política.

Glean, Manuel Rivero. 2011. *Deidades cubanas de origen africano*. La Habana: Abril.

Linares, Maria Teresa. 1993. La santería en Cuba. *Gazeta de Antropología*, vol. 10, artigo 9. Disponível em: <<https://goo.gl/r5Q7i7>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

Mourão, Rui. 2016 (Vídeo HD H.264, 16:9, cor 24'07"), Realização, captação, edição e produção. Entrevistada. Reina "Santera"; localizações: Casa de Reina "Santera" (periferia de Havana, Cuba), Cemitério Cristóbal Colón (Havana, Cuba), Santuário Nacional de S. Lázaro (Cuba); trilha sonora: Canto para Chango (música coral e de tambores para rituais de Santeria, interpretada por Abbilona); música coral gravada em celebração católica (no Santuário Nacional de S. Lázaro); Link <https://goo.gl/7DarRt> – senha: moving

Peirano, Mariza. 2003. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Zahar. Disponível em: <<https://goo.gl/QSPJ9y>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

RUI MOURÃO

Rui Mourão (1977, Lisboa) estudou Artes na Universitat Autònoma de Barcelona e no Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya, na Associação Maumaus, em Lisboa, e na Malmö Art Academy, e, Malmö. Pós-graduação em Culturas Visuais Digitais e Mestrado em Antropologia pelo Instituto Universitário de Lisboa. Doutorando em Estudos Artísticos pela Universidade Nova de Lisboa). Faz videoarte (foi selecionado para o LOOP – Video Art Festival, em Barcelona; recebeu o Prémio do Público no FUSO – Anual de Videoarte Lisboa; estreou um filme na Cinemateca Portuguesa, nomeado para melhor documentário no Festival Queer Lisboa). Fez residências artísticas, performances, palestras, artigos, dois livros (um individual, outro coletivo) e mais de 50 exposições em 16 países (Spaces, Cleveland; Iklectik Art-Lab, Londres; MNAC, Lisboa; Palazzo Albrizzi, Veneza; Museu Nacional de Etnologia, Lisboa; Künstlerhaus Bethanien, Berlim).

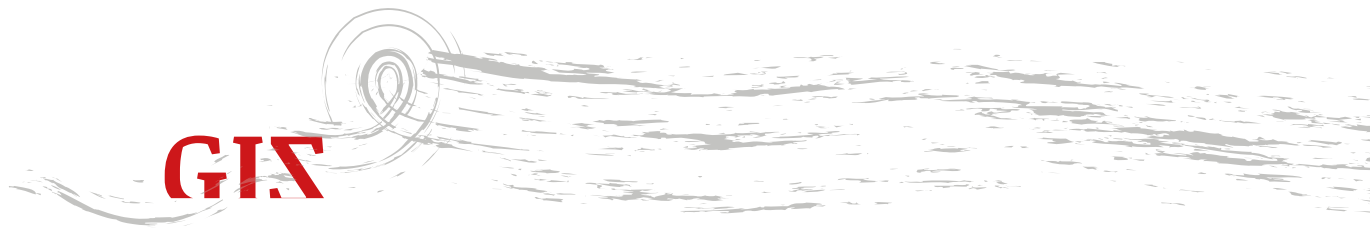
recebido

13.03.2017

aprovado

01.05.2017





Museu Nacional, Universidade
Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil.

THIAGO DA COSTA OLIVEIRA

UMA FESTA NOS SUBÚRBIOS CARIOCAS: PESSOAS E COISAS EM TORNO DE COSME E DAMIÃO

SOBRE DOCES E SANTOS

Desde pelo menos a primeira metade do século XX, todos os anos, no dia 27 de setembro, uma agitada festa religiosa toma as ruas do Rio de Janeiro. Crianças em grupos circulam pela cidade em busca de saquinhos de Cosme e Damião, em deslocamentos que, hoje, se concentram sobretudo nos subúrbios da cidade – o espaço privilegiado por este ensaio fotoetnográfico. Encontram, em seus caminhos, doadores de doces em portas de casas, prédios, garagens e vilas. Os descobrem circulando também em carros particulares, oferecendo saquinhos pelas janelas dos automóveis. Por vezes se deparam com mesas de aniversário, acompanhadas de uma decoração infantil que remete a personagens conhecidos por meio programas televisivos.

Para além da festa nas ruas, igrejas católicas e centros de umbanda e candomblé são igualmente locais de distribuição de saquinhos de doces e brinquedos, além da realização de ritos especiais. Recentemente, mesmo templos evangélicos distribuem doces – às vezes em defasagem temporal com o exato dia da festa tradicional, mas em uma data próxima –, numa clara tentativa de contrapor-se às formas de devoções católicas e afro-brasileiras, sem deixar de contemplar a oferta de doces ao grupo privilegiado nessa data: as crianças.

As imagens que compõem este ensaio são resultado de três dias de captura de fotografias, realizadas em setembro de 2015, que fizeram parte do projeto de pesquisa *Doces Santos: reciprocidade, relações inter-religiosas e fluxos urbanos em torno à devoção a Cosme e Damião no Rio de Janeiro*. O projeto *Doces Santos* reúne o “trabalho coletivo, intergeracional e multissituado” (Menezes 2016) de diversos pesquisadores. Fiz parte da equipe do projeto em duas ocasiões: a primeira em setembro de 2015, registrando a festa e os afazeres em torno do dia de Cosme e Damião, objetos deste ensaio; e a segunda em fevereiro de 2016, quando pude registrar a adaptação do tema de Cosme e Damião e dos Ibeji (divindade da tradição iorubá, associada aos santos católicos) no enredo do desfile da Escola de Samba Renascer de Jacarepaguá, um tema que será desenvolvido em outro momento. O material aqui apresentado beneficiou-se, portanto, do conhecimento acumulado pela equipe do projeto nos anos anteriores de seu desenvolvimento, e não poderia ter sido elaborado etnograficamente senão no contexto laboratorial e coletivo desta pesquisa¹.

figura 1



1. As pesquisas do projeto *Doces Santos* iniciaram-se em 2013 e foram financiadas pelo Programa Jovem Cientista do Nosso Estado, da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa no Rio de Janeiro (Faperj). O projeto é coordenado por Renata Menezes, professora associada do PPGAS-MN-UFRJ em parceria com dois de seus orientandos, Morena Freitas e Lucas Bártolo, respectivamente estudantes de Doutorado e de Mestrado desse mesmo programa. Conta, ainda, com outros pesquisadores em diversos graus de formação. Agradeço a Luís, Taís, Deise, Tatiane, Ana Lúcia, Luciana e às demais pessoas que gentilmente colaboraram para a realização desta pesquisa.

OS ANTECEDENTES DA FESTA

Para a realização dos registros da festa de Cosme e Damião de setembro de 2015, me reuni com a coordenação do projeto em duas ocasiões. A proposta que me foi apresentada pela equipe nesses encontros consistia em documentar dois momentos relacionados à efeméride: os bastidores da festa nos subúrbios do Rio de Janeiro e os eventos que ocorreriam no dia 27 de setembro, nos bairros de Olaria, Penha e nas suas imediações.

Começamos no dia 24 de setembro, em Madureira, acompanhando as compras de doces no seu famoso Mercadão. Importante entreposto comercial da zona norte do Rio de Janeiro, o Mercadão de Madureira reúne dezenas de lojas de artigos diversos – de presentes a doces, passando por uniformes e artigos religiosos. O afluxo de mercadorias oferecidas pelas lojas adapta-se à sazonalidade das principais datas comemorativas do calendário religioso e laico brasileiro: Dia das Mães, das Crianças, Natal, São Jorge, Iemanjá – para citar apenas alguns dos mais importantes.

figura 2



Em torno do Dia de Cosme e Damião, as lojas de artigos religiosos oferecem imagens tridimensionais e efígies impressas em papel, nas quais encontramos os santos e outras entidades relacionadas a estes, que são vendidas para católicos, umbandistas e adeptos do candomblé. Cosme e Damião são associados nessas tradições aos Ibeji, um orixá gêmeo, e muitas das imagens desses santos católicos contam com uma terceira entidade representada, Doum, numa clara associação com o Idowu iorubá² (Figura 1).

2. Idowu, na tradição iorubá, seria o filho nascido após o parto de gêmeos para que a mãe não enlouqueça (Freitas 2015, 29). Ele é o terceiro, que viria desestabilizar a estranha gemelaridade, reestabelecendo o equilíbrio da mãe.

Vende-se ainda, no Mercado, roupas e adereços para os Erês – entidades infantis de médiuns de religiões afro-brasileiras – que serão usadas nas festas em que eles são convidados a se manifestar nos terreiros, dançar e oferecer consultas aos visitantes dos centros.

figura 3



Nas vitrines das lojas de artigos de festa, encontram-se saquinhos e aparatos de mesas e paredes que remetem aos santos. Famílias geralmente vão fazer a compra levando os filhos, netos e sobrinhos (Figura 2). Esse é um modo de repassar a tradição da devoção adiante, como afirmam alguns dos interlocutores da pesquisa. A venda de doces para montar os tradicionais saquinhos de Cosme e Damião leva a uma intensa movimentação no Mercado de Madureira na semana anterior ao dia 27 de setembro³. Ao focarmos nos doces e imagens, notamos que se inicia, nessas lojas, uma longa trajetória de “coisas”, uma biografia cultural (Kopytoff 1986) que terá como ponto culminante a entrega dos saquinhos às crianças no portão das casas, ou de dentro de carros, passando antes pelo processo de deslocamento, embalagem e acondicionamento dos doces (Menezes 2016), bem como na exibição das imagens.

3. As principais lojas de doces da região encontram-se na parte externa do Mercado, no nível da rua. O Mercado é parte de uma geografia mais ampla de lojas de doces de referência para os devotos de Cosme e Damião nessa data. Ao lado do principal entreposto de Madureira, temos as lojas da rede UFA Doces, com pontos de venda de atacado nas zonas norte e oeste do Rio, e as lojas da rede Casas do Biscoito, cujos preços são mais altos do que os praticados pelas precedentes, mas que, por encontrarem-se espalhadas por toda a cidade, e tornam-se, por isso, mais convenientes para alguns dos compradores. Finalmente, há ainda algumas lojas importantes deste circuito em Bonsucesso, também no subúrbio da zona norte.

Do Mercado seguimos, no dia seguinte, para acompanhar a montagem dos tradicionais saquinhos e a elaboração de outros alimentos relacionados à devoção aos santos na casa de alguns interlocutores selecionados. Nesses contextos, assiste-se a uma ritualística complexa. As ofertas mais comuns são os famosos saquinhos de Cosme e Damião. Para elaborá-los é preciso ensacar sistematicamente os doces – e a distribuição igualitária entre os saquinhos é, aqui, algo perseguido pelos devotos – retirando-os de suas embalagens originais e colocando-os nas embalagens impressas com as imagens dos santos.

A preparação dos saquinhos é uma tarefa feita, assim como a compra de doces, em família. E cada família tem sua própria forma de pensar, preparar e conservar as ofertas antes da sua distribuição. No Estácio acompanhamos uma família formada por pai, mãe e um filho de 2 anos, preparando suas ofertas. Os saquinhos continham somente doces considerados “tradicionais” (Figura 3). Há, entre os devotos, duas definições para estes doces, definições estas que entrelaçam o culto e a tradição familiar (Duarte 2006; Menezes 2016). De um lado, interlocutores referem-se a determinados doces como “tradicionais para a data e/ou para um grande número de fiéis”. São estes a maria-mole, o doce de abóbora, o suspiro e o pé-de-moleque, por exemplo. De outro lado, há doces “tradicionais para uma família específica”, ou seja, tradicionais na memória e nas práticas de uma determinada família. São doces “que não podem faltar” porque referem-se às relações intergeracionais descritas por meio de elocuições do tipo: “meu avô/minha avó sempre davam tal bala/ chocolate, além dos doces tradicionais, por isso eu sigo doando estes doces...”.

Além da preparação dos saquinhos, devotos do candomblé – e por vezes da umbanda – preparam “comidas de santo”, feitas com ingredientes específicos para a data, como o caruru. Às vésperas do dia 27, acompanhamos uma das filhas de uma falecida mãe de santo, preparando as ofertas para uma grande mesa a ser colocada na porta de sua casa, na qual as crianças encontrarão saquinhos de doce, bolos, refrigerantes e mesmo comidas salgadas. Em sua casa, situada em Vaz Lobo, ela intercalava a produção de doces à elaboração do *omolokun* de Oxum (Figura 4), prato associado à fertilidade – e, portanto, às mulheres grávidas, como a sua filha se encontrava naquele momento⁴.

4. Por meio da noção de fertilidade, o *omolokun* associa-se também a Cosme e Damião, uma vez que os santos estão intimamente relacionados às crianças, sendo os receptores de muitas promessas ligadas ao desejo de um filho/neto, ou a sua saúde (Morena Freitas, comunicação pessoal).

figura 4



O DIA DE COSME E DAMIÃO

No esperado dia 27 de setembro, cobrimos, além da oferta de saquinho em torno de uma praça-altar devotada aos santos na Penha – Praça de Cosme e Damião –, a circulação de pessoas e a distribuição de doces e brinquedos na Igreja de São Jorge e São Cosme e São Damião (no mesmo bairro), além da festa dos Erês em terreiro de umbanda, também em Olaria. Complementando essas “modalidades da devoção”, procuramos ainda registrar a entrega e o recebimento de doces em um bairro semi-fechado em Vista Alegre, o Bairrinho.

figura 5



figura 6



A praça de Cosme e Damião, no bairro da Penha, é um dos pontos de maior afluxo de pessoas para doar e receber doces do subúrbio carioca. As ofertas, nessa praça, centram-se em torno de um pequeno altar com imagens dos santos – o trio, com Doum ao centro – em torno do qual espaços administrados pela vizinhança se distribuem de forma concêntrica: no interior do plano circular vemos a área do altar e seu entorno. Delimitada por uma cerca e destinada à oferta e à retirada de doces esta área está separada da calçada de cimento que, por sua vez, se separa do gramado da praça e da própria rua. Os elementos de urbanização permitem aqui diversas formas de controle do fluxo de pessoas e coisas na pracinha, o que é realizado pelos seus “administradores” – um grupo de vizinhos que vive nas imediações do logradouro e cuida da manutenção deste espaço de modo independente do poder público.

No altar, as promessas para Cosme e Damião giram, com frequência, em torno das crianças e da saúde. As ofertas de doces feitas às imagens são acompanhadas de preces e pedidos. Nesses momentos, o devoto fica geralmente sozinho junto às imagens, mesmo que tenha vindo em família (Figura 5). Muitos desses frequentadores são conhecidos dos administradores de longa data, a oferta constituindo-se também em momento de interação de pessoas de origens distintas.

No começo da manhã, antes da chegada do público, os administradores trocam as flores do altar e renovam ofertas de doces. Em 2015, podia-se ver em frente a cada imagem do altar um carrinho em miniatura e um copinho de guaraná – “bebida característica da festa, prescrita em várias músicas que falam sobre Cosme e Damião” (Menezes 2016, 2). Esses elementos condensavam, de modo preciso, as ofertas de brinquedo e doces a serem feitas ao longo do dia (Figura 6).

De tempos em tempos, crianças – e alguns adultos – são autorizados a entrar no espaço das ofertas/dádivas para recolher doces deixados pelos devotos (Figura 7). Os administradores controlam o fluxo de pessoas – reduzindo-o a duas ou três por vez – para que este momento não seja marcado por brigas e disputas mais acirradas – o que, por vezes, chega a acontecer. Aqueles que pegam os doces disfrutam de um tempo limitado para fazê-lo, enquanto o tempo das preces e entrega de doces não é controlado. Os pares de mães com crianças de colo são uma constante durante o dia inteiro (Figura 8), assim como grupos de várias crianças liderados por adultos ou adolescentes. A presença de adultos permite notar algo característico da festa de Cosme e Damião: a ampliação da noção de infância, que passa a englobar, em determinados contextos, pessoas dos estratos mais carentes da sociedade envolvente.

figura 7



figura 8



A disputa mencionada acima é um elemento constituinte da festa. Do lado dos receptores, compete-se por receber mais e melhores saquinhos – as crianças circulam com mochilas para acumular as ofertas. Do lado dos doadores, compete-se ou compara-se os tipos e quantidade de saquinhos ofertados – ofertar “muitos saquinhos” e/ou “saquinhos bons”, com doces de boa qualidade e em grande quantidade são considerados o ideal para este grupo. Podem ocorrer, ainda, disputas entre doadores e receptores: as crianças e adultos muitas vezes “avançam” – como é comum ocorrer na oferta feita por meio de carros que circulam no entorno da praça e de outros pontos de grande afluxo de receptores –, podendo arrancar à força os saquinhos daqueles que, justamente, queriam ofertar-lhes os doces (Figura 9).

figura 9



A poucas quadras da praça de Cosme e Damião, os frequentadores de um terreiro de umbanda oferecem doces e brinquedos para as crianças e adultos que passam pelas portas do centro. Aqui, a organização do fluxo de pessoas e coisas passa não pelo urbanismo de uma praça, mas pela arquitetura da edificação residencial que abriga o terreiro. No ano de nossos registros, ao entrarem pela garagem, as crianças cumpriam um circuito específico: dirigiam-se inicialmente ao fundo do espaço, onde recebiam brinquedos e, já no caminho de volta, recebiam saquinhos de doces à esquerda e, em seguida, picolés à direita (Figura 10). Os doadores buscam sempre, como na praça Cosme e Damião, manter a ordem e o bom convívio entre as crianças. Há toda uma dimensão didática – a transmissão e o ensino de “bons costumes” – que permeia a oferta de doces e brinquedos nessa data.

figura 10



Virando à esquerda, no final da rua onde encontramos o centro de um-banda, chega-se a uma praça na qual foi edificada a Igreja Ortodoxa de São Jorge e São Cosme e Damião (Figura 11).

figura 11



A Igreja – uma construção simples cujo interior é parcialmente revestido de azulejos azuis – tem em suas paredes quadros de santos e passagens bíblicas pintados em estilo ortodoxo, acompanhada de estatuária em estilo neoclássico. Ao longo de toda a parte da manhã, o templo recebe os devotos dos santos. Estes interagem com as diversas imagens localizadas dentro da igreja – há imagens no altar lateral da entrada (à direita), no altar central e na sacristia. Os devotos se aglomeram em torno de imagens de Cosme e Damião – aqui sem Doum, em um claro distanciamento com as tradições afro-brasileiras. Alguns oferecem saquinhos de doces às imagens (Figura 12). Na parte da tarde, a Igreja Ortodoxa de São Jorge e São Cosme e Damião torna-se o destino de centenas de pessoas em busca das ofertas de brinquedos e doces feitas pelos devotos na parte da manhã. O controle do fluxo de pessoas e coisas neste caso passa pela arquitetura do templo, os receptores são organizados em filas e devem cumprir um circuito específico passando pelo corredor lateral direito externo à edificação, onde recebem os presentes e de onde saem, entrando por dentro do prédio, como se fossem convidados a ingressar no espaço da igreja mediados pela oferta dos doces e brinquedos (Figura 13).

figura 12



figura 13



Enquanto as festas se desenvolvem na praça de Cosme e Damião, no centro de umbanda e na Igreja Ortodoxa, em Vista Alegre, bairro vizinho à Penha, um logradouro originado em uma vila de trabalhadores fabris, hoje chamado “Bairrinho”, realiza a sua própria festa de Cosme e Damião. Alguns dos acontecimentos registrados no bairrinho são paradigmáticos do que ocorre na data de Cosme e Damião em todo o Rio. Em uma das garagens encontramos duas dimensões do culto aos santos. Crianças são chamadas a cantar parabéns para Cosme e Damião para, em seguida, orarem um Pai Nosso, tradicional oração cristã (Figura 14), em homenagem aos santos. Após tais atos rituais, recebem saquinhas de doces e pedaços de bolo da anfitriã.

figura 14



No final do dia, de volta ao centro de umbanda, encontraríamos ainda o último ato da “multissituada” festa de Cosme e Damião que acompanhávamos. No centro, diversos elementos entrevistados neste ensaio fotográfico – doces, brinquedos, crianças, decoração de aniversário e roupas infantis – convergiram na realização da “festa dos Erês”.

Em um terreiro transformado parcialmente em salão de aniversário infantil, a gira-festiva tem início com todos os médiuns vestidos de branco, portando colares e lenços na cabeça. Após alguns cantos, as principais entidades-guias da casa descem e preparam a vinda dos Erês. Após a primeira parte da gira, já no cair da noite, os Erês descem. A festa é antecedida de uma importante troca de roupas – que inclui desde uma mudança completa de trajes, até o simples incremento da vestimenta branca tradicional com bonés, chupetas, laços e outros adereços infantis. As roupas e adereços são, neste sentido, invólucros, camadas de materiais (Gell 1998) que ajudam os médiuns a compor suas entidades infantis. As coisas aqui – imagens, roupas e adereços – permitem, portanto, diferentes conexões com o mundo invisível: ora apontam para um par de referentes – Cosme e Damião – ora ajudam a criar as condições para que determinadas entidades se aproximem dos médiuns (Figura 15). A festa é marcada por pontos de ibejada puxados pelos ogãs e seus atabaques. Cada médium recebe a “seu Erê” ou “sua criança”. O momento é festivo, alegre e marcado por pequenas transgressões, associadas à infância, na interação entre as entidades e o público.

figura 15



NOTA FINAL

Esta produção documental teve o objetivo mais amplo de mostrar, por meio de textos e imagens, como se “faz uma festa”, e quais operações discursivas e práticas – espaciais, interativas etc. – confluem em um determinado evento religioso. A partir da seleção de imagens mostrada neste ensaio, procurei indicar como a festa de Cosme e Damião rearticula “a dinâmica [...] de uma região” (Menezes 2016, 4), bem como as categorias discursivas e performances corporais ligadas à infância (Freitas 2015), às relações de classe e à devoção. Dessas interações, destaquei o controle espacial e a administração do fluxo de pessoas e coisas. Ambos são marcas características das trocas e das interações que ocorrem anualmente nos dias de Cosme e Damião nos subúrbios do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Duarte, Luiz Fernando Dias. 2006. The home sanctuary: personhood, family and religiosity. *Religião & Sociedade*, vol. 2: 11-40.
- Freitas, Morena Barroso Martins. 2015. *De doces e crianças: a festa de Cosme e Damião no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon.
- Kopytoff, Igor. 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. In *The social life of things*, ed. Arjun Appadural, 64-91. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Menezes, Renata de Castro. 2016. Doces santos: sobre os saquinhos de Cosme e Damião. In *Olhares sobre o patrimônio religioso*, org. Edlaine de Campos Gomes e Paola Lins de Oliveira, vol. 1, 57-87. Rio de Janeiro: Mar de Ideias.

THIAGO DA COSTA OLIVEIRA

Formado em História, com mestrado e doutorado em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ), Thiago da Costa Oliveira é antropólogo, fotógrafo e documentarista. Publicou, em 2015, o fotolivro *Metoro Kukràd-jà: a estética ritual Mebengôkrê-Kayapó*, em parceria com o antropólogo André Demarchi. Em sua produção audiovisual destaca-se o filme *Nossa Pintura*, exibido em festivais nacionais e internacionais (prêmio de melhor curta do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema, em 2014, Júri Jovem). Pós-doutorando no Programa de Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ) e gestor de projetos de documentação cultural no Museu do Índio – Funai (PROGDOC – Unesco).

recebido
12.06.2017
aprovado
25.10.2017



Faculdade de Comunicação Social
Cásper Líbero, São Paulo, Brasil.

**ALEXANDER MAXIMILIAN
HINSELBECK FILHO¹**

O PASAMONTAÑAS COMO ESPELHO



1. Fotografou as imagens em julho de 2017, no território autônomo zapatista Caracol de Oventik. Agradeço à viajante companhia de Suel-len Abreu e de Raul Ruiz, bem como a imprescindível contribuição de Rafael Beverari com a edição das fotografias, mas, sou grato, sobretudo, às pessoas zapatistas, entre outros motivos por manterem vivas as chamadas de resistência e dignidade, que elas possam nos inspirar.































O atrativo do anonimato, do mistério, sem sobrenome, sem filiação conhecida, sem dados biográficos precisos.

Os rostos sempre cobertos pelo *pasamontañas* ou *paliacates*.

O que está para além das máscaras? Por que gorros e lenços geram tanta identificação?

Esses mesmos objetos que, ao esconderem as faces indígenas, “magicamente” transformam em visíveis os invisíveis de sempre?

Um dos motivos primeiros para a utilização dos *pasamontañas* (além de tentar se esconder do frio da região), foi o de evitar a repressão das forças governistas sobre os insurgentes e suas famílias, conseguindo, assim, a vantagem do mimetismo, isto é, de poderem assumir a condição de combatentes em determinado momento e, em outro, integrar-se à população civil. Aparecerem e desaparecerem na neblina e nas sombras da selva, na indiferença social que os fazem invisíveis.

Os *pasamontañas* e *paliacates* se transformaram em símbolo de rebeldia da luta zapatista.

Esse simbolismo foi rapidamente percebido pelos insurgentes e utilizado como um dos inovadores expedientes dramáticos e de performance da insurreição.

O uso dos *pasamontañas* foi atrelado pelos zapatistas a significados múltiplos, como de não personificação de sua luta, na qual todos se identificam como um, sem protagonismos (Hilsenbeck Filho 2007).

Eles ainda subverteram símbolos indígenas ancestrais, em que as máscaras serviam para imputar o terror. Ressignificaram outros, em que elas simbolizavam o retorno dos antepassados (Colombres 2014). Agora, o *pasamontañas* esconde os mortos em vida, os mortos de sempre, sem paz, que renascem na luta para viverem, enfim, numa busca de vida e morte com dignidade.

Uma das metáforas mais populares, construída pelo então porta-voz e chefe militar do Exército Zapatista de Libertação Nacional, Subcomandante Insurgente Marcos, é a de que os *pasamontañas* servem como espelhos, em que o país enxerga seus problemas e lhe interroga uma solução. Nesse espelho a nação pode se olhar e identificar-se com os insurgentes, com os sem-rosto que tiveram que esconder suas faces indígenas para se fazerem visíveis.

Os instantes deste ensaio foram fotografados durante o I Festival ComArte pela Humanidade, em julho de 2016, momento em que as comunidades zapatistas do sudeste mexicano, pela primeira vez, abriram seus

territórios para mostrar e compartilhar com trabalhadores da arte de outros cantos do mundo seus fazeres artísticos.

Às vezes os olhares miram o chão, noutras ocupam o lugar da palavra, enviam mensagens, ensaiam acordes e danças, demonstram união e solidariedade. Na maioria das vezes os olhares interrogam à alma, indagando as possibilidades abertas à construção de outro mundo, um mundo onde caibam muitos mundos.

Nós as zapatistas, os zapatistas, não olhamos para cima.

Apenas frente às ciências e às artes levantamos nossos olhos, nossos ouvidos. E não são o temor e a obediência as que, assim, levantam nosso olhar. É a potência do conhecimento, é a maravilha das artes. [...] ainda que seja na fugacidade de uma peça musical, um traço de pintura, um passo de baile, um fotograma, uma linha de um diálogo, um verso, um o que seja, seja derrotada a hora da polícia, e em um segundo ao menos se respire a possibilidade de outro mundo (¿La geografía?... 2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¿La geografía? Oventik. ¿El calendario? 29 de julio del 2016. 2016. *Enlace Zapatista*, 17 jul. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/NA4L38>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

Colombres, Adolfo. 2014. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. México: Conaculta.

Hilsenbeck Filho, Alexander Maximilian. 2007. *Abaixo e à esquerda: uma análise histórico-social da práxis do Exército Zapatista de Libertação Nacional*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília. Disponível em: <<https://goo.gl/BXjoNT>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

ALEXANDER MAXIMILIAN HILSENBECK FILHO

É professor de Ciência Política e Cultura Brasileira na Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero (FCL), instituição que auxiliou esta pesquisa através de seu Centro Integrado de Pesquisa. Doutor em Ciência Política (Unicamp) investigou dilemas do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra; Mestre em Ciências Sociais (Unesp) com trabalho sobre a práxis do Exército Zapatista de Libertação Nacional; Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais (Unesp); está como pesquisador no: NEILS; GT ACySE-CLACSO; Grupo de Comunicação, Política e Sociedade do Espetáculo da Cásper Líbero.

recebido
17.03.2017
aprovado
02.08.2017



São Paulo, Brasil **CARLOS FADON VICENTE**

VORTEX: UMA CRÔNICA VISUAL

Formulado como um ensaio fotográfico, *Vortex* (2013–presente) tem seu eixo poético na *cena/realidade imediata*, operando o jogo e a mescla entre algo que *se presente* e aquilo que *se encontra*. Seu substrato temático é o desarranjo sociocultural exposto no conflito, no desgaste e no desmanche — às vezes, na elevação — presentes na micropaisagem urbana, vista como janela, espelho e anteparo. São fantasmáticos ecos e sinais de um turbilhão em processo, daí seu título.

A obra assinala o aprofundamento de uma vertente conceitual da representação fotográfica centrada na polaridade certeza/incerteza. Tem-se, em essência, a combinação entre *presentido* e *encontrado*, afastando-se da dicotomia quase didática entre as posturas de construtor e de caçador, comumente associada à fotografia de rua.

Vortex tem sua seara e sua motivação na vivência urbana, assentando-se em ligações *intra* e *interimagem*. Trilha uma estética minimalista, permeando a composição de formas e cores. Avizinha-se do ensaio *Diários* (1990–presente) na medida que se desenvolve à maneira de uma crônica visual, cujo enredo mescla determinação e indeterminação.

Vortex: uma crônica visual
Carlos Fadon Vicente

Vortex: a visual chronicle

















CARLOS FADON VICENTE

Fotografia (1975) e *media art* (1985) são vertentes centrais e interdependentes de sua atividade artística. Sua produção tem sido apresentada em exposições individuais, eventos e mostras coletivas, em coleções públicas e privadas, em publicações com artigos, entrevistas e portfólios, além de palestras e cursos, no Brasil e no exterior.

recebido Nascido em São Paulo, 1945, sua formação compreende doutorado em artes visuais pela Universidade de Évora, mestrado em arte e tecnologia pela
10.01.2018 School of the Art Institute of Chicago e graduação pela Escola Politécnica e
aprovado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
18.01.2018



University of Cambridge,
Reino Unido.

MARILYN STRATHERN

tradução

BRUNO PEREIRA DE ARAUJO

revisão técnica

SYLVIA CAIUBY NOVAES

GÊNERO DE UMA PERNA SÓ¹

RESUMO

Neste artigo, Marilyn Strathern busca construir uma teoria visual melanésia focando nos efeitos de tipos particulares de exibição, tais como práticas que acompanham iniciações ou trocas cerimoniais, tendo em vista que nesses contextos há um investimento na manipulação das formas por parte das pessoas. A autora busca responder, a partir dos materiais melanésios, o que seria ver para essas pessoas e que tipo de corpo é engendrado por uma prática visual em que o que se vê é deliberadamente tornado incompleto.

ABSTRACT

In this article, Marilyn Strathern seeks to construct a Melanesian visual theory focusing on the effects of particular types of display, such as practices accompanying initiations or ceremonial exchanges, given that in these contexts there is an investment in the manipulation of forms by people. The author seeks to answer, from the Melanesian material, what it would be like to see these people and what kind of body is engendered by a visual practice in which what one sees is deliberately rendered incomplete.

1. STRATHERN, Marilyn. 1993. One-legged gender. *Visual Anthropology Review*, vol. 9: 42-51. Publicado pela American Anthropological Association.

Entre as inúmeras contribuições do recente livro dos Hansons (1990) sobre arte e identidade na Oceania, três induziram a este exercício. Uma é o lembrete de Schwimmer de que Lévi-Strauss referia-se à arte como miniaturização; a segunda é a breve referência dos Hansons às figuras maori que, colocadas nos lintéis das portas, parecem recompor os traços do corpo em novas formas; a terceira é um ensaio de Smidt (1990) acerca das figuras de uma perna só da área do Middle Ramu (Kominimung) na Papua-Nova Guiné. Essa última é uma apresentação estranha, mas ainda assim evidente de uma forma corporal – Smidt registra o gesto espontâneo de um homem que se converteu em uma figura de uma só perna para mostrar-lhe o que aquilo tudo significava.

Entre os desafios que a Papua-Nova Guiné e outras culturas melanésias apresentam para a interpretação visual, a manipulação das formas pelas pessoas também induziu este exercício. O interlocutor papuásio de Smidt vestiu-se para o papel com considerável extravagância, enfiando a ponta de uma veste alongada em sua boca e golpeando um novato invisível com uma figura de uma perna só em suas mãos. Essa era uma exibição. Uma tensão que corre pelas exposições melanésias é a tensão entre o que é ocultado e o que é revelado. O convite para “ver” é um convite para testemunhar o aparecimento de uma forma específica e, nesse sentido, elicitá-la. A testemunha individual é inevitavelmente colocada pelo performer na posição de ver apenas o que é revelado; é como se a testemunha “visse” um lado do performer. De fato, nas histórias que as pessoas nas Terras Altas da Papua-Nova Guiné contam às vezes, criaturas de um lado só, com costas mas sem frente, ou com um olho em vez de com dois, em geral passam rapidamente diante da visão humana.

Entre os muitos requintes de cunho analítico que inspiram o recente interesse antropológico pela estética, nós não devemos esquecer de que a visão é incorporada [*embodied*]. Nesse caso, em que tipos de corpo os olhos estão dispostos? Eu coloco a questão como um comentário acerca dos pressupostos modernistas que perpassam os melhores esforços para evitar as armadilhas do representacionismo e do construtivismo.

Não basta simplesmente inserir uma infinita sofisticação acerca do deslocamento do conhecimento em lugar de modelos autoritários, tampouco reclamar sobre a desincorporação [*disembodiment*] do conhecimento enquanto se imagina que tudo o que está em jogo é uma maior reflexividade. Nichols (1991, 34) se refere à cegueira corporal que aflige uma narração fílmica despersonalizada. É uma insistência na incorporação que marca certas indagações feministas. Às vezes, porém, esses discursos parecem compartilhar, em vez de obviar, a obsessão representacionista anterior em descobrir fatos sobre o mundo. A

incorporação é extraída do texto, uma influência escondida é tornada explícita e a análise nos convida a ver o que não víamos antes. Frequentemente, tais apelos à visão servem como metáforas para ampliar a consciência. O que, nesse caso, faz diante de provocações deliberadas à visão? A questão seria particularmente perspicaz quando, sendo mostrado algo, a(o) antropóloga(o) também fosse forçada(o) a ver com um olho apenas – na medida em que a própria visão é, no contexto da exibição melanésia², tornada de um olho só.

Eu foco nos efeitos de tipos particulares de exibição, tais como práticas que acompanham iniciações ou trocas cerimoniais, embora suspeite que o argumento poderia se sustentar abrangendo toda a vida social melanésia. Exibições sempre selecionam, a partir de múltiplas possibilidades, uma única que será tornada evidente, e se vê apenas o que é revelado. O que está oculto é deliberadamente ocultado, ainda que o segredo possa também ser trivial: com o outro olho, a pessoa simplesmente veria o outro lado. Esse fato sobre a visão apenas é evidenciado por meio da incorporação. Como consequência, não há nada nesse jogo visual para ser “descoberto” sobre a incorporação, uma vez que o corpo é o seu meio [*medium*] e é deliberadamente incompleto.

Então, o que é esse corpo-de-um-lado-só que é imaginado como o único tipo de corpo que pode ser visto, já que é o único que elicit a visão? É um corpo personificado: uma pessoa somente vê tal forma como um resultado das relações com outros. É também um corpo com gênero: um homem ou mulher somente o vê como masculino ou feminino.

DE UMA PERNA SÓ

Um postulado da crítica feminista é que é um erro imaginar que sabemos o que é um corpo quando vemos um. Muito esforço foi destinado a desnaturalizar o “corpo” recebido do discurso euro-americano, e o que é trazido à vista é a trivialização ou o engrandecimento da identidade sexual (o esforço está em como ficar “entre” a obsessão por gênero e a cegueira de gênero). Mas, ao desnaturalizar o gênero do corpo, talvez devêssemos também desnaturalizar a composição corporal. Eu quero dizer a disposição do torso, dos membros e dos órgãos. Não importa quão transitórias pareçam ser as estratégias analíticas contemporâneas ao ver ou não o gênero, suas conclusões podem já estar

2. E nos comentários das pessoas sobre si próprias. Biersack (1990, 78-79; 1991, 260) observa que os paiela das Terras Altas da Papua-Nova Guiné se contrastam com o onisciente sol que tudo vê, na frase: “Nós temos um olho só, o sol tem dois”. O sol inclui todos em sua visão e é, ele próprio, desse modo, sem corpo (Biersack 1991, 260). O interesse nesse ponto se evidenciará no argumento que segue.

comprometidas pelas naturalizações modernistas e euro-americanas que localizam a principal fonte da diferença sexual em uma parte do corpo. Símbolos sexuais tendem a ser interpretados como fálicos ou vúlricos/uterinos antes de ser interpretados como qualquer outra coisa. O problema não é que euro-americanos não possam imaginar quase todas as partes do corpo como genitalizadas, mas que a tendência seja de que apenas os genitais mudem de lugar em sua imaginação. Melanésios apresentam o gênero por refigurações das quais os genitais são apenas uma parte – membros, órgãos e interiores, inclusive olhos, podem todos mudar de lugar. Essa figuração pode ser criada tanto entre várias pessoas quanto em apenas uma.

Foi pura inspiração de Smidt (1990) chamar as figuras *kominimung* de “de uma perna só”. Contudo, eu suspeito que isso teve razões naturalísticas e composicionais: essas figuras entalhadas em madeira com uma cabeça e torso do qual se estende um único membro/órgão poderiam ser colocadas de pé como se essa extensão fosse sua (única) perna. De qualquer modo, o entalhador cujas atividades Smidt acompanhou parece ter sustentado sua inferência, dividindo a escultura em cabeça, torso e perna.

Mas, então, como Forge (1965) observou sobre as casas de homens *Abe-lam*, é correto afirmar que a viga horizontal da casa é tratada como se fosse um falo... Porém, o que é um falo? Nós poderíamos nos perguntar o que é uma perna.

Em outro contexto, Forge (1970, 290) comenta sobre o fato de que se espera que a “arte” tenha um efeito:

Uma das muitas funções do sistema de iniciação [dos *Abe-lam*], com sua exposição repetitiva dos novatos a grandes quantidades de arte, é – eu sugeriria – ensinar os jovens rapazes a ver a arte, não de modo que eles possam conscientemente interpretá-la, mas que eles sejam diretamente afetados por ela. (tradução nossa)

O entusiasmado *kominimung* que mostrou a Smidt o que as figuras de uma só perna significavam estava mostrando a ele o que elas podiam *fazer*. Essas figuras de madeira chutavam. Em um momento no curso da iniciação masculina, novatos são reunidos e cutucados com elas. Smidt (1990) tem uma fotografia demonstrativa (Figura 1) de um homem em vestes comuns batendo tal figura – “perna” estendida – nas costas de um suposto novato. A figura segurada por um golpeia o outro. Em outra página (Smidt 1990) está a fotografia (Figura 2) do entusiasta que se vestiu, suas duas próprias pernas firmemente afastadas uma da outra.

Entre outras decorações, no seu peito há uma bolsa de cordas com seios femininos; mamilos também são pintados na figura de madeira. Nessa forma, o performer torna visível um poderoso *tambaran* (espírito ancestral), assim como o faz a própria figura de madeira. A figura é segurada de modo alinhado à cabeça e ao peito do homem, projetando-se para baixo e para fora. De fato, a fotografia chama a atenção para a maneira que o gesto é, por assim dizer, repetido através da longa e estreita veste que forma um laço entre as pernas do homem e é levado à sua boca. Visualmente, porém, não há direção para esse ornamento – ele poderia tanto estar saindo da boca quanto entrando nela. Do mesmo modo, a figura que é segurada por um corpo também encontra seu alvo num corpo: o novato expõe suas costas (novatos podem ser golpeados nas costas ou no peito, mas arquetipicamente o são nas costas) para ser chutadas. Portanto, a figura na realidade aponta para ambas as direções: para o corpo que a projeta e para o corpo que a convida.

Em outro lugar no mesmo volume, os Hansons (1990) se apoiam em uma análise oferecida por Jackson (1972) para avançar um argumento sobre a estranha composição dos entalhes dos lintéis maori em cima dos vãos de entrada das casas. O que é desarticulado é em seguida combinado em uma nova justaposição de elementos. Assim, o corpo é reagregado, do mesmo modo que a pessoa, entrando e saindo da casa, é redefinida por suas ações. Tais decomposição e recomposição “pode-se considerar que representam o papel dual dos indivíduos na sociedade – como uma figura tribal, pública, e uma figura doméstica, privada” (Hanson 1990, 192, tradução nossa). No caso maori, o corpo é recriado dentro do espaço circunscrito da estrutura da porta³. Se o exemplo melanésio dos Kominung é também a recriação de um corpo, não há tal confinamento arquitetônico. Todavia, a figura de uma perna só, projetando para fora da cabeça/peito ou golpeada nas costas, não é estendida tampouco pelo espaço. Antes, ela é especificamente destinada a uma outra pessoa. *Mais de uma pessoa é necessária para essa recomposição*. Eu infiro que a composição é de relações e que as relações contêm e criam uma diferença interna; iniciador e novato são diferenciados pelo ato de chutar.

3. Embora a forma que o corpo recomposto assume (uma figura de dois lados, ou “cindida”) seja encontrada em uma variedade de contextos, não apenas nas entradas, e possa também estar livre de qualquer suporte.

figura 1



Se novato e iniciador são, para olhos naturalísticos, evidentemente duas pessoas, eu quero sugerir que o duo também está presente em apenas uma. O homem que segura a figura de uma só perna, paralela ao seu corpo, está unido a ela, no sentido de que ambos exibem *tambaran* para o novato. No entanto, enquanto euro-americanos teriam poucos problemas em considerar o homem e sua figura de madeira como um tipo de par, poderiam ter menos facilidade em ver que a própria figura de madeira, com sua cabeça e seu torso e o órgão que se estende dele, é também um conjunto de relações. Mas, de fato, qualquer figura singular é sempre uma composição. O homem que prende com força a veste que cobre seu pênis nos dentes transmite isso. Como os monstros ancestrais que podem aparecer em outros lugares da Papua-Nova Guiné, ora engolindo, ora regurgitando (iniciados), as pessoas não podem agir – sobre si mesmas ou sobre outras – sem instanciar a diferença entre elas.

figura 2



Portanto, se a diferenciação de pessoas segue aqui a estética de gênero melanésia, essas figuras não são de mesmo-sexo, mas andróginas⁴? (Os performers, como Smidt (1990, 34) nota, exibem elementos tanto masculinos quanto femininos em suas vestimentas.) De fato, há um sentido em que todos os objetos são andróginos (cf. Mackenzie, 1991), na medida em que sua personificação requer que eles sejam compostos⁵. Eu suspeito que o novato e os iniciadores kominimung adquiram gênero pelas *ações* que um realiza no outro, assim como o engolidordepênis/re-gurgitadordecrianças recapitula a genderização [*gendering*] de qualquer atividade extensiva.

É completamente consoante com o que é conhecido em outras partes da Papua-Nova Guiné sugerir que a própria atividade extensiva pode ser imaginada em termos de receber atenção sexual ou dar à luz – incluindo relações entre parceiros em troca de dádivas, que podem permanecer momentaneamente masculinos ou femininos um para o outro. Eu digo “extensiva” na medida em que um corpo assimila/gera um outro corpo. São juntos que os corpos formam uma única figura andrógina; e, visto que a capacidade de formar tal figura também está presente no corpo singular, esse corpo é inevitavelmente andrógino também. Não importa quantas pessoas você vê: cada uma é uma composição de pessoas.

Mas você não vê a composição. Isto é, como um(a) observadora(o), você não vê ambos os gêneros ao mesmo tempo; você “vê” apenas um, pois é isso que significa “ser feito para ver”. Deixe-me explicar essa observação.

Veja o novato. O novato pode eventualmente se equiparar ao homem que segura a figura de uma perna só, pois ele está sendo transformado no tipo de homem que pode fazer exatamente aquilo a novatos. Ao final da sequência de iniciação, em que o antigo novato foi transformado em uma pessoa casável, ele aparece decorado “da mesma forma que as figuras de uma perna só e os performers *tambaran*” (Smidt 1990, 31, tradução nossa). Mas, no momento do impacto, o novato-iniciado está em uma posição apenas. Ele vê, isto é, “sente” o golpe, é receptivo a ele e só pode ser receptivo. Ele é o “outro lado” do que uma figura de uma perna só pode fazer. O receptor que sente a figura de uma perna só, ao senti-la ele

4. Por estética, Marilyn se refere ao modo pelo qual as relações assumem uma forma convencional que evidencia que elas foram ativadas e têm algum efeito. No caso melanésio, essas formas são expressas em termos de gênero, podendo ser de “mesmo-sexo” ou de “sexo-cruzado”, que são estados alternados que precisam ser produzidos a partir de um fundo generalizado de androginia. [N.T.]

5. O performer que segura a figura de uma só perna pode ser referido como uma “criança” em relação aos guardiões masculinos e femininos do *tambaran* que o acompanham; um quarto ator é o “amigo” do *tambaran*. Sobre a androginia de crianças, ver, por exemplo, Strathern (1992).

a manda “de volta” ao homem que a está golpeando contra ele. O novato é nesse sentido um espectador. Ele responde àquilo que lhe é mostrado.

O *kominimung* que se vestiu para mostrar para Smidt como fica um homem segurando uma figura de uma só perna poderia imaginar que ele estava colocando o espectador na posição de receptor, como se a câmera pudesse lhe responder. Agora estando em um lado, o(a) espectador(a) pode ver somente o “outro” lado que está sendo apresentado: ela/ele não vê a si própria(o), pois ela/ele é forçada(o) a adotar a perspectiva (a visão) de alguma outra pessoa. O que os espectadores veem é uma figura andrógina na forma de mesmo-sexo. Smidt infere que as figuras de uma só perna conotam a fertilidade masculina. Este é o lado masculino: os homens criam uma versão masculina de uma figura composta de elementos tanto masculinos quanto femininos.

Portanto, o que você vê nessa fotografia é uma versão inteira masculina de uma figura que em sua composição é andrógina. Mas não se supõe que você veja a composição, pois é *a partir* das relações compósitas que vem a singular forma-para-ser-vista. E, já que é o espectador que elicitava a aparência da forma singular, ele é parte da composição que não está disponível ao olhar.

Então, o que é uma perna? Talvez a perna de uma figura *kominimung* de uma perna só seja um corpo estendido. É tanto um órgão quanto um produto, poderíamos dizer, assim como as conchas que circulam nas trocas nas Terras Altas da Papua-Nova Guiné. E a extensão, que é tanto produto de um órgão quanto corpo, pode ser percebida como pertencendo a ou vindo de um corpo que é tanto masculino quanto feminino. Porque estar em um estado estendido significa que, ao ser destacado de um corpo, o órgão/produto é depositado em um outro. Não estendido, ele permanece parte de uma composição andrógina que não pode ser sentida ou vista. Com sua potencial extensão em mente, pessoas podem dizer que o órgão/produto está ainda “escondido”.

GÊNERO

A fotografia que segue (Figura 3) foi tirada em 1964 em Hagen, nas Terras Altas da Papua-Nova Guiné. Não há praticamente nenhuma mulher no plano de visão, apesar de que várias estivessem presentes. Contudo, os produtos das mulheres são evidentes: as crianças (incluindo a pequena garota no longínquo final da fila, que lança um olhar na direção da fotógrafa), as conchas de pérola Goldlip dispostas em frente à casa dos homens – muitas das quais terão chegado aos homens via suas conexões com mulheres – e as estacas de porco vazias nas quais os porcos das mulheres serão amarrados. Se crianças e porcos são reconhecidamente

extensões de mulheres, os homens também são. Cada um deles é o filho de uma mãe e em alguma ocasião de suas vidas terão reconhecido tal fato com dádivas para a parentela matrilateral.

figura 3



Nada disso passava pela mente da fotógrafa. Ela estava muito preocupada com a sequência de eventos. (As conchas estavam ainda sendo dispostas e ela se desviou do conjunto principal de atividades para ver a fileira que já existia.) Era a primeira apresentação pública de *moka* (troca cerimonial) que ela observou. Subsequentemente, ela teria consciência do fato de que as conchas circulam exclusivamente entre homens e nunca estão sob os cuidados de mulheres, exceto somente no modo mais especulativo; ela saberia que a casa dos homens ao final do espaço cerimonial é um recinto exclusivamente masculino; que, apesar de os homens não terem se decorado deliberadamente para essa ocasião, eles exibem as longas talhas [*tallies*] de bambu (*omak*), que indicam seus sucessos em trocas anteriores; e que a discussão e o cálculo seriam sobre o tipo de política com a qual os homens se preocupam – a ocasião era um pagamento compensatório entre clãs de duas tribos, dos Kawelka para os Roklaka (cf. Strathern 1971, 124). Mas, de qualquer maneira, a fotógrafa provavelmente tomou como certo que o que ela estava vendo era um assunto exclusivamente masculino. Retrospectivamente, o fato de que mulheres dificilmente apareciam na fotografia indicou uma espécie de verdade, pois mulheres eram efetivamente excluídas de papéis ativos na troca de conchas.

Esse evento particular era uma versão relativamente menor do que era realizado em uma escala muito maior em exposições que demandam decoração formal. Em tais ocasiões, e quando os porcos estão envolvidos como produtos das mulheres, a apropriação do espaço público por homens pode ser tornada evidente pela participação das mulheres como “produtoras”. Mas elas produziram os objetos, por assim dizer, não a performance: ela é criação dos homens.

Todavia, suponha que eu escolhesse ver isso como um momento em miniatura, o que está sendo miniaturizado? Eu sugiro que não é a escala da performance. Schwimmer (1990, 11) cita a observação de Lévi-Strauss sobre a arte; como uma redução da natureza (e, portanto, uma miniatura), arte implica abstração. Ele acrescenta que pessoas que se decoram como espíritos acabam miniaturizando os espíritos, pois elas abstraem da ideia de espírito certas qualidades ou características que podem ser tornadas visíveis. Deixe-me sugerir o que a performance de Hagen miniaturiza aqui.

No meu entendimento das práticas melanésias, uma performance é sempre uma redução: um ato singular criado a partir de relações compostas. Ela aparece como tendo um gênero, como a exibição de qualidades de mesmo-sexo destacadas de entes andróginos. Nesse caso, por causa de toda aparência de masculinidade, vê-se apenas o lado masculino de uma versão masculina de uma composição andrógina. Eu não quero dizer que mulheres estão implicitamente presentes, embora elas estejam; eu quero dizer que o evento como um todo é uma recomposição de relações. Na verdade, tal recomposição envolve dois tipos de reduções tornadas visíveis pelo gênero das pessoas e suas extensões.

A recomposição é tornada possível, primeiro, pela divisão dos homens entre doadores e receptores: o que os homens receptores veem são outros homens na forma de doadores. Esse é o lado que os performers apresentam. Possibilidades duais são reduzidas a uma. Os mesmos homens (doadores) são receptores em outras ocasiões e, de fato, podem bem estar dando para aqueles de quem eles anteriormente receberam. As conchas também são reduzidas: elas são dispostas em uma fileira, fluindo para fora da boca⁶ da casa dos homens no final do terreno cerimonial. O evento mostra o tempo como recursivo: o que fluiu antes “para dentro” da casa agora flui “para fora” de novo. Mas o evento também, momentaneamente, destotaliza o fluxo (cf. Weiner 1991) em uma de suas duas direções, isto é, em direção aos receptores.

Em segundo lugar, múltiplas possibilidades são reduzidas a uma. O clã é sustentado por mais que suas relações com os receptores, e as conchas

6. *Melpa keta*, “boca”, “porta”, “abertura”.

em particular não são aquelas que os receptores poderiam ter dado, mas outras, ganhadas por outras relações. Porém, as diversas relações que formaram a figura compósita e andrógina de relacionamentos “a partir dos quais” as conchas vieram *não podem ser vistas*. Elas estão no pano de fundo: outros eventos, outras trocas, outros parceiros. As conchas instanciam a recomposição: colecionadas a partir de muitas relações, elas agora são apresentadas em uma única fileira, como a “única” dádiva que fará os receptores “verem” e “sentirem”. (Quando porcos são entregues, um doador irá chutar a estaca como indicação de que uma dádiva foi dada.)

A fileira estendida é, portanto, uma figura *reduzida* do corpo do clã. Nós poderíamos propor que a recomposição do corpo é efeito da redução, fazendo que o corpo apareça como sua própria extensão: é como se a extensão fosse também o corpo. Assim, o corpo é apresentado por uma extensão que também é somente uma parte de si mesmo. Certamente, o clã doador aparece em uma forma estendida por meio do modo como suas conchas são trazidas “para fora”, e o que as conchas masculinas parecem fazer é estender a casa dos homens. Potencialmente destacável, qualquer parte do corpo pode, portanto, ser submetida à diferenciação de outras partes. Tanto a casa quanto as conchas podem ser imaginadas como masculinas ou femininas uma em relação à outra. Desse modo, as conchas com suas bordas em ocre vermelho podem ser pensadas como pequenos embriões no útero, carregadas por suportes que mulheres outrora trançaram (cf. Clark 1991). Em tal caso, a longa fileira de conchas se estendendo da casa decompõe o clã masculino em seu corpo procriador (masculino e/ou feminino) e seus inúmeros “filhos”.

De qualquer modo, o corpo procriador e o órgão/produto são replicados de várias formas. A fotografia (Figura 3) mostra que nessa ocasião, enquanto as conchas (se) estendem (d)a casa onde elas estavam, idealmente, escondidas, elas também fluem a partir de uma outra concha, aquela disposta no topo da fileira como se fosse a fonte delas todas. Cada concha individual, por sua vez, é posicionada em sua prancha [*board*] com sua abertura voltada para baixo, de onde saem (dificilmente visíveis na fotografia) curtas talhas [*tallies*] de bambu como as que os homens vestem; é aqui que os suportes para carregar as conchas são anexados. Essas replicações sugerem uma série de figuras: a porta da casa e a fileira de dádivas que saem/entram; a concha principal e as conchas que fluem; a concha montada e a talha que sai com o suporte para que a coisa toda possa ser levantada e levada embora. Todavia, isso não é uma série facilmente contida por uma escala decrescente. Veja o homem próximo à fotografia. Ele é uma outra figura, similar a toda e qualquer uma daquelas figuras listadas anteriormente.

Esse homem está olhando atenciosamente: quem está olhando para as conchas de pérola é uma figura com cabeça alargada de cujo pescoço

pende um cordão de pedaços de bambu, as talhas *omak* que registram seu sucesso em transformações de conchas⁷ prévias e pendem sobre suas vestes. Em ocasiões cerimoniais, grandes vestes são alongadas para ocultar as duas pernas da pessoa em exibição por uma única extensa cobertura.

Seja o homem um doador ou receptor ou um dos visitantes cujo interesse no destino das conchas é mais indireto, ao olhar para a concha ele está olhando uma versão transformada de si. Convencionalmente falando, contudo, são os receptores das dádivas que são marcados como “os espectadores”. Os doadores estão em exibição para esses parceiros receptivos, essas testemunhas que irão depois levar as conchas (e os porcos) doadas para as casas dos homens. Conseqüentemente, os receptores não olham para imagens refletidas de si mesmos, mas para *o outro lado* de si mesmos: o corpo estendido (a fileira de conchas) dos doadores. O que é replicado em cada figura é a capacidade de trazer à tona tal extensão. Se cada concha é tal figura, também o é o espectador na fotografia; mas, enquanto sua talha *omak* e sua veste pendendo da cabeça aumentada são como a talha e o suporte da concha arredondada, sua extensão não está contida no que o(a) observador(a) veria como sua figura individual. O espectador é uma pessoa que se move em/através de relações com outros. Do mesmo modo como as conchas foram trazidas e serão levadas, sua extensão corporal repousa primeiramente na sua presença e, em segundo lugar, em sua vista. Verdadeira para todos os espectadores, essa extensão é condensada, abstraída e miniaturizada para os receptores das dádivas como o objeto explícito dos esforços dos doadores. São os receptores que estão obrigados a receber as dádivas.

Os doadores acomodaram as conchas em seu próprio terreno cerimonial, em frente a uma das casas dos homens. Os receptores saíram de suas casas em territórios distantes e vieram para terreno aberto, mobilizados pela promessa de conchas. Estando presentes e lançando olhares fixos às conchas, os receptores estendem o corpo da casa dos homens: o que eles “veem” é o que eles geraram a partir dos corpos de outros homens. Se fosse para tornar explícito para Hagen o que outros habitantes das Terras Altas abstraem em termos de gênero, os receptores feminilizados se masculinizariam elicitando dádivas e destacando-as dos doadores. Se assim fosse, o que seria miniaturizado no espetáculo se tornaria a possibilidade procriadora da diferença de gênero.

7. “Transformações de conchas” é um modo comum, na literatura antropológica sobre a Melanésia, de se referir a “pagamentos” feitos em conchas, como aqueles que ocorrem entre clãs maternos e paternos em decorrência de uma morte. Transformação de conchas se refere também ao processo em que a pessoa falecida e suas relações são objetificadas na forma de conchas (também na forma de taro – tipo de inhame – e porcos) e redistribuídas, tornando possível que novas relações sejam criadas. [N.T.]

Isso são especulações. Todavia, suponha, como Wagner (1991) sugeriu, que a socialidade melanésia implique que pessoas sejam percebidas fractalmente⁸. Ou seja, na medida em que pessoas são imaginadas como entidades com relações integrais a elas, tais pessoas não podem ser pensadas por números inteiros, seja como unidades completas ou partes de um todo. Pessoas agem como se tivessem uma dimensionalidade fractal: não importa o quanto elas são divididas ou multiplicadas, pessoas e relações permanecem em proporção uma a outra, sempre mantendo sua escala. De fato, pessoas podem apenas existir divididas ou multiplicadas (por relações). É como se suas relações fossem também elas próprias. Não há razão, é claro, pela qual a pessoa fractal assim concebida seja visível para antropólogas e antropólogos. Ainda que fosse, com o que ela deveria se parecer?

As antropólogas e os antropólogos estariam à procura de uma figura que mantenha sua complexidade por meio de todas as escalas de diminuição e engrandecimento (cf. Wagner 1991, 172). O que mantém sua forma (complexa) nessas performances de Hagen é a redutibilidade do corpo: toda aparição manifesta sua redução de uma composição dual ou múltipla para o lado único que ela inevitavelmente apresenta para o mundo, pois o corpo estendido contém os elementos de sua redução, assim como poderíamos dizer que, separando-a em seus elementos, uma relação é tornada visível. O que é formado de múltiplas relações decompõe-se na entidade que busca relações com outros.

Redutibilidade é, portanto, a *capacidade* de ser efetivo, isto é, de procriar, gerar um produto que é também um corpo, efetuar “uma” relação. Se a capacidade repousa no futuro, ela também repousa no passado. Então, a pessoa fractal aparece na *efetividade* daquelas relações integrais a ela e, portanto, sempre como uma instanciação de si mesma. Agora, se as pessoas podem transformar relações completas em relações que requerem ser completadas, um modo de estar completado é ser visto por outros. Isso significa, primeiro, que a pessoa só é “vista” como uma extensão (partível) de si. Isso quer dizer, em segundo lugar, que ela é somente “vista” de um lado, pois o outro lado da (uma) pessoa é o (outra pessoa do) elicitor que evoca e completa a relação. E isso significa, em terceiro lugar, que tudo que alguém vê de si é seu próprio outro lado. Nesse mundo, pessoas contemplan os efeitos de suas extensões.

8. O contexto é a reflexão de Wagner acerca do tipo de antinomia indivíduos/sociedade que antropólogas(os) convencionalmente trouxeram para as análises dos regimes de Big Men nas Terras Altas da Papua-Nova Guiné, incitadas pela contra-figura do *Great Man* dos Baruya de Maurice Godelier. A ideia de indivíduos de algum modo agregados em sociedade contém uma matemática implícita que Wagner desvela por meio de outra metáfora matemática (fractais como conceitualizados na teoria do caos).

Esse não é o lugar que a fotógrafa habita. Ela pertence a um mundo onde se pensa que é possível ver sem que se tenha um efeito. Ela também pertence a um mundo que entende semelhança como uma cópia, ou imagem como representação, que inspeciona fotografias e infundavelmente compara gráficos⁹. De fato, ela não teria olhado de novo essa fotografia em particular se não tivesse ficado tão intrigada pelos gráficos computadorizados da geometria fractal. Todavia, sacar replicações da fotografia, ver a mesma forma em toda forma, fazer conexões visuais entre entidades que são todas partes de uma única imagem, está longe da atividade procriadora na qual, em Hagen, seu efeito deve repousar. Lá, efetividade tem gênero: ela reside na maneira pela qual as pessoas extraem uma forma a partir de outra. Cada forma é separada de outra no processo, como receptores são separados de doadores. Duas pessoas, mas uma figura: o corpo de um deles é também o corpo do outro.

Nós poderíamos imaginar isso como a figura de um corpo cujos órgãos estão distribuídos entre pessoas (muito como euro-americanos pensam a sociedade, sua própria miniaturização da socialidade, quando eles a imaginam como vários papéis distribuídos entre indivíduos), pois ser efetivo é testemunhar o impacto – pela visão ou, diga-se, pelo chute – do corpo de alguém sobre outro. Mas, nesse modo de imaginar melanésio, o corpo que é visto ou chutado já é apenas “metade” da figura; os órgãos elicítadores estão localizados na outra metade. Portanto, seria apenas um olho que “vê” uma só perna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biersack, Aletta. 1990. Histories in the making: Paiela and historical anthropology. *History and Anthropology*, vol. 5: 63-85.
- Biersack, Aletta. 1991. Prisoners of time: millenarian praxis in a Melanesian valley. In *Clio in Oceania: towards a historical anthropology*, Aletta Biersack. Washington: Smithsonian Institution.
- Clark, Jeffrey. 1991. Pearshell symbolism in highlands Papua New Guinea, with particular reference to the wire people of the Southern Highlands Province. *Oceania*, v. 61, n. 4: 309-339.
- Forge, Anthony. 1965. Art and environment in the Sepik. *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, n. 1965: 23-31.

9. Sobre o compromisso moderno com a *mimesis*, ver Taussig (1922). Em contrapartida, Don Kulick e Margaret Willson (1994) descrevem como aldeões Gapun, quando veem filmes, tentam fazê-los “funcionar” para (ter um efeito sobre) eles.

- Forge, Anthony. 1970. Learning to see in New Guinea. In *Socialization: the approach from social anthropology*, Philip Mayer. London: Tavistock Public.
- Hanson, Allan and Louise Hanson. 1990. The eye of the beholder: a short history of the study of Maori art. In *Art and identity in Oceania*, Allan Hanson e Louise Hanson. Honolulu: University of Hawaii.
- Jackson, Michael. 1972. Aspects of symbolism and composition in Maori art. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, vol. 128: 33-80.
- Kulick, Don and Margaret Willson. 1994. Subjugating the gaze and subverting the narrative in a Papua New Guinean swamp. *Visual Anthropology Review*, vol. 10, n. 2: 113.
- Mackenzie, Maureen. 1991. *Androgynous objects: string bags and gender in Central New Guinea*. Chur: Harwood Academic.
- Nichols, Bill. 1991. The ethnographer's tale. *Visual Anthropology Review*, vol. 7, n. 2: 31-47.
- Schwimmer, Eric. 1990. The anthropology of the ritual arts. In *Art and identity in Oceania*, ed. Allan Hanson e Louise Hanson
- Smidt, Dirk. 1990. Kominimung one-legged figures: creative process and symbolic function. In *Art and identity in Oceania*, ed. Allan Hanson e Louise Hanson Honolulu: University of Hawaii Press.
- Strathern, Andrew. 1971. *The rope of moka: big men and ceremonial exchange in Mount Hagen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strathern, Marilyn. 1992. The mother's brother's child. In *Shooting the sun: ritual and meaning in the West Sepik*, ed. Bernard Juillerat Washington: Smithsonian Institution.
- Taussig, Michael. 1992. Physiognomic aspects of visual worlds. *Visual Anthropology Review*, vol. 8, n. 1: 15-28.
- Wagner, Roy. 1991. The fractal person. In *Big men and great men: the personifications of power*, ed. Maurice Godelier e Marilyn Strathern. Cambridge: Cambridge University.
- Weiner, James F. 1991. *The empty place: poetry, space, and being among the Foi of Papua New Guinea*. Bloomington: Indiana University.

MARILYN STRATHERN

Professora Emérita de Antropologia Social da Universidade de Cambridge e Presidente Vitalícia (Hon.) da UK Association of Social Anthropologists (ASA). Ela é conhecida especialmente pela obra *The Gender of the Gift* (1988), que faz uma crítica das teorias sobre sociedade e relações de gênero aplicadas na Melanésia, e que tem como complemento o seu outro trabalho, *After Nature* (1992), sobre o Reino Unido no período Thatcher.

recebido 04.07.2016
aprovado 31.08.2016

O seu livro mais recente, *Before and After Gender* (2016), também é um dos seus primeiros, inédito desde os anos 1970. A Papua Nova Guiné está sempre presente em suas investigações, sendo que a sua última visita a Mt Hagen foi feita em 2015.



Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil

JOHN C. DAWSEY

tradução

JOHN C. DAWSEY, JAMILLE PINHEIRO

revisão técnica, comentários e notas editoriais

JOHN C. DAWSEY

ANTROPOLOGIA EM PERFORMANCE: ENTREVISTA COM RICHARD SCHECHNER

Durante o período de 26 de junho a 7 de julho de 2012, o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), situado na Universidade de São Paulo (USP), promoveu um evento de duas semanas intitulado “Encontros com Richard Schechner”. Trata-se de um dos eventos de uma série organizada pelo Napedra como parte do seu projeto temático, “Antropologia da performance: drama, estética e ritual”.¹

1. Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Esta entrevista também faz parte do Projeto Temático *Antropologia da performance: drama, estética e ritual*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Fapesp 2006/53006-2). O Projeto Temático foi realizado durante os anos de 2008 a 2013, com a participação dos seguintes pesquisadores: Adriana de Oliveira Silva, Alice Martins Villela Pinto, Ana Cristina Oliveira Lopes, Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Letícia de Fiori, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, André-Kees de Moraes Schouten, Bianca Caterine Tereza Tomassi, Carolina de Camargo Abreu, Celso Vianna Bezerra de Menezes, Danilo Paiva Ramos, Diana Paola Gómez Mateus, Edgar Teodoro da Cunha, Eduardo Néspoli, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Jania Perla Diógenes de Aquino, João Luis Uchoa de Figueiredo Passos, John Cowart Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Marcos Vinicius Malheiros Moraes, Marianna Francisca Martins Monteiro, Regina Aparecida Pólo Müller, Romain Jean Marc Pierre

A seguinte entrevista com Richard Schechner ocorreu em 6 de julho de 2012 no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (Lisa) da USP.² Imagens visuais e sonoras foram captadas pelo especialista técnico do Laboratório, Ricardo Dionísio Fernandes.

Várias atividades que ocorreram durante as duas semanas da visita de Schechner ao Brasil compõem um dos contextos da entrevista. Entre elas, as seguintes atividades merecem destaque:

- 26 de junho, 18h. Apresentações de capoeira, maculelê e danças afro-brasileiras por participantes do Núcleo de Cultura e Extensão em Artes Afro-Brasileiras da USP, sob a direção de Luiz Antônio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim. Após as apresentações, Richard Schechner interagiu com o Mestre Pinguim e participantes. Local: Núcleo de Cultura e Extensão em Artes Afro-Brasileiras da USP.

Bragard, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Rubens Alves da Silva e Tatiana Molero Giordano. O projeto também contou com o apoio de vários pesquisadores colaboradores do Napedra: Eufrazia Cristina Menezes Santos, Rita de Cássia de Almeida Castro e Robson Correa de Camargo. 2. A produção bibliográfica de Richard Schechner é extensa. A seguir, uma lista: *Public domain* (1968); *Environmental theater* (1973); *Theaters, spaces, and environments* (1975, com Jerry Rojo e Brooks McNamara); *Essays on performance theory* (1976); *The end of humanism* (1981); *From the Ramlila to the avantgarde* (1983); *Between theater and anthropology* (1985); *The Englebert stories* (1987, com Samuel McIntosh Schechner); *The future of ritual* (1993); *Performance theory* (edição revista de *Essays on performance theory*, 1988; nova revisão em 2004); *Performance studies – an introduction* (2002, segunda edição revista em 2006); *Over, under, and around* (2004). Schechner também organizou várias coletâneas: *Dionysus in 69* (1970); *Ritual, play, and performance* (1976, com Mady Schuman); *By means of performance* (1990, com Willa Appel); e *The Grotowski sourcebook* (1997, com Lisa Wolford).

A produção teatral de Schechner também é expressiva. Como diretor artístico do The Performance Group, a sua produção inclui *Dionysus in 69* (1968), *Makbeth* (1969), *The Tooth of Crime* de Sam Shepard (1972), *Mother Courage and Her Children* de Bertolt Brecht (1975), *The Marilyn Project* de David Gaard (1975), *Oedipus* (1977), *Cops* de Terry Curtis Fox (1978), e *The Balcony* de Jean Genet (1979). Com o grupo East Coast Artists, Schechner dirigiu *Faust/Gastronomie* (1993), *Three Sisters* de Anton Chekhov (1995), *Hamlet* de William Shakespeare (1999), *YokastaS* de Richard Schechner e Saviana Stanescu (2003, *YokastaS Redux* 2005), e *Swimming to Spalding* de Lian Amaris (2009). Schechner também dirigiu peças na Ásia e África: *Cherry ka Baghicha* de Anton Chekhov (1983 em Hindi) em Nova Delhi, *Mingri Jiuyao Chu Shan* de Sun Huizhu (1989 em Shanghai, em Mandarin), *Ma Rainey's Black Bottom* de August Wilson (1992) na África do Sul, *The Oresteia* de Ésquilo (1995 em Taipei, em Mandarin), e *Hamlet* de Shakespeare (2007 em Shanghai, e 2009 em Wroclaws, Polônia, em Mandarin). Durante o período em que esteve em New Orleans, de 1960 a 1967, Schechner foi diretor de produção com John O'Neal e Gilbert Moses da Free Southern Theatre (1963-65), e diretor e fundador com Franklin Adams e Paul Epstein do New Orleans Group (1964-67).

- 28 de junho, 9h30. Oficina rasabox com o grupo Napedra, dirigida por Richard Schechner.

- 28 de junho, 21h. Apresentação da peça de rua, *Bom Retiro 958 metros*, pelo grupo teatral *Teatro da Vertigem*, no bairro Bom Retiro de São Paulo. Após a apresentação, Richard Schechner interagiu com o diretor, Antônio Araújo, e com várias atrizes e atores.

- 29 de junho, 10h. Palestra de Richard Schechner intitulada “A vanguarda conservadora” em evento do Departamento de Antropologia da USP, organizado pelo Napedra.

- 30 de junho. Cerimônia do candomblé no Rio de Janeiro. Richard Schechner participou a convite de Zeca Ligiéro e de outros integrantes do Núcleo de Estudos em Performances Afro-Americanas (Nepaa) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

- 4 de julho, 16h. Palestra de Richard Schechner intitulada “Revisitando ‘pontos de contato’” na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. O evento aconteceu na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sendo a sessão organizada pelo Napedra.

A entrevista de 6 de julho foi realizada em uma das ilhas de edição do Lisa, o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, da USP. Da perspectiva da câmera, Richard Schechner sentou-se à direita, e John C. Dawsey à esquerda. Entre ambos, um esqueleto de avental branco com a mão esquerda segurando um cetro foi apresentado por John como sendo a “avó do Napedra”. Ao fundo, uma escultura de cerâmica, uma velha máquina de datilografia, uma foto-imagem das multidões de São Paulo e várias câmeras fotográficas de inícios e meados do século vinte.

Durante a entrevista treze questões foram discutidas, abordando os seguintes tópicos:

1. O caderno e as anotações de campo de Schechner [Parte I. 00:01:25];
2. Ritual e teatro [Parte I. 00:20:06];
3. Tragédia liminar e liminoide [Parte I. 00:29:38];
4. Teatro da Vertigem e a peça *Bom Retiro 958 metros* [Parte I. 00:43:58];
5. Comportamento restaurado [Parte I. 00:51:49];
6. Antropologia da experiência [Parte I. 01:07:23];
7. O *infinity loop* (figura de “oito deitado”): relações entre dramas estéticos e sociais [Parte II. 00:00:01];

8. A experiência “não eu... não não eu” [Parte II. 00:08:36];
9. *Jo-ha-kyu* e a variedade da experiência estética [Parte II. 00:21:12];
10. Performance paleolítica [Parte II. 00:39:05];
11. O “cérebro na barriga” (*belly brain*) [Parte II. 00:50:55];
12. Etologia e física [Parte II. 00:53:42];
13. A autobiografia “Richard Schechner com mentiras” [Parte II. 00:59:47].

Embora o esqueleto (a “avó do Napedra”) e alguns objetos tenham sido rapidamente mobilizados ou chamados à cena por John Dawsey, a entrevista não foi ensaiada e Richard Schechner não teve conhecimento prévio das perguntas.



ANTROPOLOGIA EM PERFORMANCE: ENTREVISTA COM RICHARD SCHECHNER

164" (96" 1ª parte, 68" 2ª parte), 2012

roteiro e entrevista: John C. Dawsey câmera e edição: Ricardo Dionisio
áudio: Inglês legendagem: Kethyllin Santos da Silva realização: LISA/USP

No período de 26 de junho a 7 de julho de 2012, o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), da Universidade de São Paulo (USP), promoveu um evento de duas semanas chamado "Encontros com Richard Schechner". Esta foi uma série de eventos patrocinados pelo Napedra como parte de seu projeto temático "Antropologia da performance: drama, estética e ritual". A entrevista com Richard Schechner realizou-se em 6 de julho de 2012, no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), da USP.

JOHN DAWSEY

Tem sido duas semanas mágicas para nós.

RICHARD SCHECHNER

Para mim também.

JD

Então, estamos aqui com a nossa avó do Napedra. Ela estará ouvindo e fazendo o que quiser.

RS

No momento, ela não está querendo baixar a mão. [...]



QUESTÃO 1: O CADERNO E AS ANOTAÇÕES DE CAMPO DE SCHECHNER

JD [00:01:25 – 00:02:38]

A primeira pergunta tem a ver com etnografia. [...] O caderno que você leva para os diferentes eventos tem chamado a atenção dos colegas. É um caderno especial, certamente. A minha pergunta é a seguinte: como os estudos de performance nos ajudam a repensar e refazer a etnografia? [...] Estou especialmente interessado neste caderno de campo e naquele que você levou para a capoeira e dança afro com o Mestre Pinguim.³ Poderia compartilhar alguns trechos de suas anotações?

3. Luiz Antônio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim, dirige o Núcleo de Cultura e Extensão em Artes Afro-Brasileiras da USP. Neste local, o Mestre Pinguim ensina capoeira, dança afro e maculelê. Richard Schechner visitou e interagiu com membros do núcleo em 26 de junho de 2012.

RS [00:02:38 – 00:20:03]

Claro. Vou te contar. [RS levanta o caderno.] Este caderno específico é especial e é um entre outros cadernos especiais. Venho fazendo registros em cadernos quase continuamente desde 1967 ou 1968, quando fiz a minha primeira viagem para a América Latina. Foi na minha primeira visita ao Brasil, e a outros países da América Latina, que comecei a fazer uso sistemático desses cadernos. Antes disso, eu havia feito registros em cadernos nos anos 1950, mas não de forma contínua. Não sei qual é o número deste caderno específico [RS abre o caderno procurando a data do seu primeiro registro], mas ele começou em junho de 2012. É muito bonito, tem uma capa persa. [RS novamente levanta o caderno.] Foi um presente que recebi de uma mulher persa. Geralmente uso um simples caderno de artista, e tenho muitos deles. Mas, também há uma série de aproximadamente quinze cadernos com capas de couro que mandei fazer na Índia. E são tão bonitos. [...] Ao saberem que uso um tipo específico de caderno, geralmente deste tamanho, as pessoas tem me dado cadernos como presentes, por quais sou agradecido. [RS dirige-se à câmera.] Portanto, se alguém aí fora quiser me dar um presente, pode me dar um caderno. É um ótimo presente.



Neste, uma mulher, que foi minha aluna numa oficina, escreveu [RS lê do caderno]: “Setembro, 2011. Caro Richard, que a sua vida e o seu trabalho continuem a ser fontes de inspiração como a sua orientação e amizade tem sido para mim. Muito amor, Jahsi.” Ela se diz ser uma mulher iraniana. Então este caderno existe desde 2011, mas o seu primeiro registro é de 25 ou 24 de junho de 2012. Escrevi: “No aeroporto JFK [John Fitzgerald Kennedy] terminal 04 esperando o voo Copa Air MA689 para a Cidade do Panamá. Ao meu redor, espanhol, pessoas do Terceiro Mundo falando espanhol, muitas crianças, um grande número de pessoas do sul da Ásia, negras, marrons, velhas, jovens. O aeroporto está diferente do que estava 30 ou mais anos atrás. Não apenas a demografia, mas a cultura mudou. O local da modernidade se deslocou. Isto é o Terceiro Mundo, não apenas um enclave dele. [...]” Etc., etc.

Estou sempre fazendo reflexões nestes cadernos. Tenho no mínimo 75 ou 80 mil páginas delas. Agora os meus escritos estão na Biblioteca da Princeton University e, claro, eles estão ansiosos para conseguir estes cadernos. Depois que eu morrer, eles poderão pegar os cadernos, mas não antes disso. E, mesmo então, os cadernos não estarão disponíveis para o público até que várias pessoas venham a falecer, pois não se trata apenas de cadernos de campo. Trata-se de um “caderno sobre tudo” [*everything journal*]. [...] Eu anoto coisas pessoais. [RS folheia as páginas do caderno.] Escrevo relatos sobre as minhas relações com as pessoas. Escrevo um esboço de “novos pontos de contato”.⁴ [RS mostra o esboço.] Aqui chego na capoeira.⁵ Escrevi: “Conhecimento nativo transmitido de modo performático por meio de dança, movimento, canto, vibração, cerimônia. Transmissão de conhecimento do performer se transforma em transmissão de conhecimento por meio de performance”. Isto é parte do que eu estava falando. [...]

Aqui diz: “Enviar dois *Englebert Stories* para Dawsey, um para ele e outro para Pinguim, o líder da capoeira”. Faço notas para mim mesmo. O *Englebert Stories*, sobre qual falei, é um romance que o meu filho⁶ escreveu quando tinha oito ou dez anos de idade, do qual fui co-autor. Ele escreveu sobre um pinguim. [...]

Trata-se de um “caderno sobre tudo” [*everything book*]. Aqui tenho trechos sobre a minha vida em casa. O caderno é tão multifacetado, é como o meu cérebro aberto e meu livre pensamento. Por isso preciso restringir o acesso a ele. [...] Não quero ferir os sentimentos de alguém e não quero revelar toda a minha privacidade e intimidade. Mas, chega uma hora em que, como no caso dos cadernos de Malinowski, não estou nem aí. Quando estiver morto e quando algumas outras pessoas assim estiverem, então as pessoas que tiverem interesse nos cadernos devem poder ter acesso a eles.

4. A convite do Napedra (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama), Richard Schechner apresentou, em 4 de julho de 2012, na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia em São Paulo, um paper sobre “novos pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”. Posteriormente, o paper foi publicado com o título “Revisitando ‘pontos de contato’” na *Revista de Antropologia* (vol. 56, no. 2, julho-dezembro 2013, pp. 23-66) e na coletânea *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (São Paulo: Terceiro Nome, 2013, pp. 37-68), organizada por John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, e Marianna F. M. Monteiro. Trata-se de uma retomada do ensaio de Schechner, publicado há 27 anos, intitulado “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral” (In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985, pp. 3-34).

5. Durante a visita ao Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP, RS viu apresentações de capoeira dirigidas por Mestre Pinguim. Ele também interagiu de forma lúdica com o Mestre Pinguim e o grupo de capoeira, ensaiando movimentos de capoeira e rolando no chão.

6. Professor Samuel Macintosh-Schechner.

Agora, em termos das notas de campo, talvez seja interessante ler algumas das coisas que escrevi sobre a capoeira e então dizer como faço uso disso. Diz aqui: “18h30, 26 de junho, núcleo de capoeira na universidade. [...] Improvisações de contato sem tocar, troca de energias. *Break dancing*, transe, bastante dança em círculos, homens e mulheres, bastões curtos, sons de batidas, duas pessoas no centro, aproximadamente 15 pessoas no total. Habilidades variam. Pinguim, o líder. Eu acho que ele é um líder genuíno. Enquanto dançam, o círculo roda no sentido anti-horário. Tambores grandes cilíndricos”. Etc., etc. Estou apenas descrevendo o que vejo. Não me importa, naquele momento, o fato de que eu possa consultar um livro e quem sabe conseguir uma descrição melhor, mais clara. Importa eu fazer a minha própria descrição.

É um pouco como cozinhar. Você pode consultar um livro de receitas, e você pode ir a um restaurante, mas você também pode cozinhar as suas próprias coisas. Se cozinhar as suas próprias coisas você precisa preparar os seus próprios materiais, você precisa se referir às suas próprias receitas. Talvez seja uma fraqueza (*shortcoming*) minha, ou talvez seja uma força (*strong-coming*) minha. Levo muito a sério um adágio zen: iniciantes comecem no começo (*beginners begin at the beginning*). Sempre assumo a sua ignorância. Não dependa de fontes secundárias a não ser para confirmar ou às vezes elaborar o que você tem. Mas, não tome as fontes secundárias como se fossem primárias. [...] Digamos que uma pessoa escreva algo sobre o que viu. Quem sabe ela não tenha visto direito, mas, sendo alguém importante, ela acaba sendo citada. De repente, o que ela escreveu vira parte de um conhecimento disciplinar, mesmo sendo falso.

Se eu leio algo, por exemplo, um ensaio de Lévi-Strauss ou o seu ensaio ou o ensaio de qualquer pessoa, descrevendo alguma coisa, e a descrição é diferente do que vejo, eu não digo imediatamente “Dawsey está errado”, ou “Lévi-Strauss está errado”, ou “fulano está errado”. Eu digo que o que vi foi o que vi. Suponhamos que eu não tenha qualquer prova real de que o que eles viram esteja certo. Não acredito no que leio. Acredito mais no que faz parte da minha experiência. Claro, eu uso o que leio, e me refiro ao que leio. Estou mais propenso a confiar numa teoria quando confio nos dados nos quais a teoria se baseia. Eu mesmo posso seguir o raciocínio da teoria e ver o que está correto, o que está de acordo ou não com as exigências lógicas, mas as observações primárias podem estar equivocadas. Sei disso por causa dos equívocos de minhas próprias observações. Então, se eu mesmo posso estar equivocado, mesmo sendo muito cuidadoso, todo mundo pode. Prefiro nadar no mar dos meus próprios erros do que nadar no mar dos seus.

Pois bem, aqui está o que escrevi [RS faz a leitura de um trecho]: “O que estou vendo, tocadores de tambor são todos homens, 10 dos 20 dançarinos são mulheres.” Achei isso interessante porque eu pensava que capoeira

era alguma coisa predominantemente masculina. Então parte dessa virada de gênero e o que encontro nos estudos culturais de forma geral é que a gente assume modelos anteriores e os projeta adiante, como se as coisas não estivessem mudando. Apesar de haver muitas mulheres fazendo coisas que apenas os homens fazem, ainda falamos dessas coisas como se fossem coisas de homens. Até mesmo ao ponto de dizer que as mulheres estão aprendendo a fazer coisas de homens. Bom, uma vez que uma mulher aprende alguma coisa, isso se torna coisa de mulher. Por isso, eu dizia ontem “por que pressupomos que apenas homens eram caçadores antigamente?” Uma vez que você tem uma lança.... [...] Homens tem estruturas ósseas e musculares que provavelmente permitem que eles corram por mais tempo e sejam mais rápidos, tudo bem. Mas sabemos que muitas práticas culturais se sobrepõem a inclinações biológicas e genéticas. Ou seja, o fato de que um homem possa ser mais rápido correndo não quer dizer que ele seja um melhor caçador, especialmente após o desenvolvimento das lanças. Caçar pode ter a ver com ficar parado, ou esconder na mata, ou armar ciladas. Não tem a ver sempre com correr.

Estou sempre tentando desafiar pressupostos e ver o que uma coisa possa ser quando se pensa nela de outro jeito. Claro, tenho sido recompensado profissionalmente por isso, digamos assim. Você me convidou para cá, viajo para diferentes lugares, porque aparentemente não penso como todo mundo pensa. Ou, às vezes, penso em alguma coisa e coloco no papel, e 25 anos depois as pessoas dizem, “ah, aquilo estava certo!” E o livro ainda não saiu de edição.

Aqui está o que escrevi [RS faz a leitura de outro trecho]: “Racialidade (*raciality*), o tom moreno claro predomina. Pinguim é um dos mais escuros. Uma mulher igualmente escura, uma loira, outra com uma boa mistura.” Então, eu começaria a pensar: qual o significado de afro-brasileiro? O que isso significa culturalmente? E como isso difere do significado racial? Assim, eu diria, como hipótese inicial – e provavelmente essa hipótese não seria apenas minha – que o afro-brasileiro não constitui uma categoria racial; trata-se de uma categoria cultural. E que o preto (*Blackness*) serve até certo ponto para mapear a cor da pele, mas, até certo ponto, não. Eu usaria isso como metáfora: o eclipse da lua. Não precisa ter o eclipse total da lua para obter o eclipse. O eclipse total é diferente de um eclipse parcial. Então, racialidade é um eclipse parcial da culturalidade (*culturality*). Etc., etc.

[RS faz a leitura de um trecho do caderno.] “Pinguim explica a dispersão dos elementos espirituais da dança. Ele aponta para mim e diz, ‘precisamos do apoio de pessoas como você’. Ele faz um gesto para mim e John Dawsey. [...] Acho que ele está fazendo um apelo para nós como autoridades”. Ele te conhece como uma autoridade e pressupõe que eu seja uma autoridade por ser uma pessoa importada. Etc., etc.

Thiago Mendes/
Núcleo de Artes
Afro-Brasileiras
da USP.
Da esquerda
à direita:
Eliany Funari,
Luiz Antônio
Nascimento
Cardoso (Mestre
Pinguim), Richard
Schechner, João
Luís Uchoa
de Figueiredo
Passos.

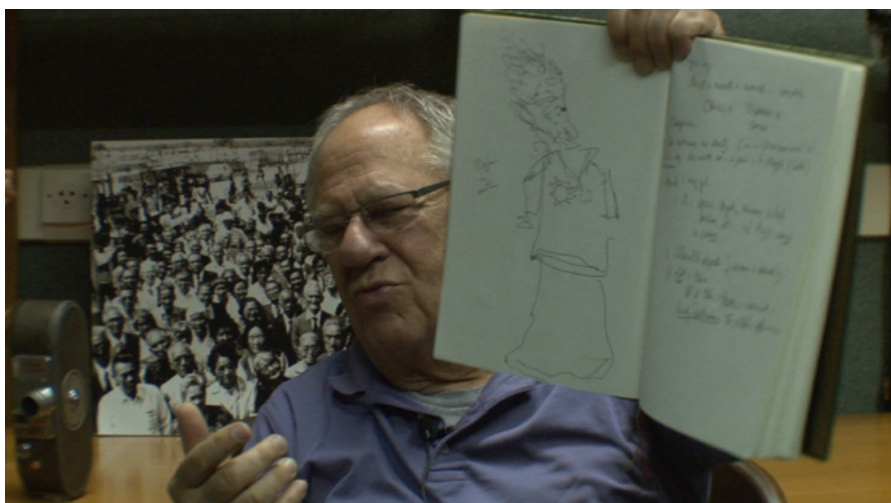


Ao mesmo tempo, estou tentando tomar nota aqui [RS mostra o caderno para a câmera] [00:16:40] e fazer desenhos de coisas físicas, os tambores, os cantores, o movimento anti-horário, e os diferentes tipos de gestos corporais aqui – em contraste com os de Abu Dhabi, de onde vim há pouco tempo. [...] Abu Dhabi fica tão perto da África. As partes do corpo que aqui são isoladas, rodadas e deslocadas são, na Arábia, escondidas do público. Aqui se observa bastante o movimento de estender braços e pernas, uma grande esfera corporal que ocupa bastante espaço. Na Arábia, se observa uma quietude cilíndrica e vertical em cima e em baixo, com alguma rotação vertical e interna, geralmente oculta, etc. Estou observando os diferentes tipos de linguagem de corpo que são utilizadas. E estou pensando: Arábia fica ao lado da África. Os árabes estavam muito envolvidos no tráfico de escravos, estavam muito presentes na África. E o Islã é muito forte na África. Então, eu pensaria depois, como tudo isso afeta a dança? E assim por diante. Pois a linguagem corporal e a cobertura do corpo que prevalecem na Arábia são tão diferentes da exposição do corpo que encontramos, até certo ponto, na dança africana. Apesar de que, quando a gente vai ao candomblé, um dos orixás⁷ está completamente coberto de palha, as mulheres vestem roupas brancas que as cobrem. Então, essa coisa é um pouco mais complicada.

Eu uso o caderno para anotar coisas que vejo. Aqui anoto até mesmo o ritmo. Escrevi um ritmo 5-6, sabe, 1-2, 1-2, 2-1, 2-1, 2, 3, 4-5, 6. Não se trata

7. Omolú.

de notação musical, mas me ajuda a lembrar. Provavelmente estou dando uma reposta maior do que você queria, mas também complemento isso agora com o computador. Tenho muitas anotações no meu computador. Mas, o que o computador não consegue fazer é desenhar. Veja só, o computador não consegue desenhar. [RS mostra um desenho para a câmera.] Este é uma espécie de desenho impressionista que não pretende ser uma representação artística precisa. Dei o nome de “Pinguim em movimento”. O desenho se esparrama.



Finalmente, digo aqui no fim: “Dois níveis de engajamento. O primeiro envolve movimentos afro-brasileiros, rituais, crenças, etc. em que Pinguim mostra e fala. O segundo tem a ver com aspectos interculturais desses movimentos como dança para os que não fazem parte da tradição. Mas, se o primeiro é verdadeiro e correto, o corpo acredita, o ritual tem eficácia”. Então, estou tentando compreender comportamento ritualizado, etc., etc. [00:20:03]

QUESTÃO 2: RITUAL E TEATRO

JD [00:20:06]

A segunda questão tem a ver com ritual e teatro. Acho interessante que você tenha escrito “Do ritual ao teatro e de volta” antes de Victor Turner escrever *Do ritual ao teatro*.⁸ [...]

8. “Do ritual ao teatro e de volta” (“From ritual to theater and back”) foi um paper apresentado por Richard Schechner para o Rassegna Internazionale de Teatri Stabili em Florença, Itália, em 1974; foi revisado e publicado em *Educational Theater Journal* 26 (4) (1974); foi publicado no livro de Schechner, *Essays on performance theory 1970-1976*, por Drama Book Specialists de Nova York em 1977, e republicado em *Performance theory*, de Schechner, por Routledge de Londres em 1988. O livro *From ritual to theater: the human seriousness of*

RS [00:20:18]

Bom, ele pegou o título do meu ensaio, sem dúvida!

JD [00:20:25]

Mas, você escreveu “do ritual ao teatro *e de volta*”.

RS [00:20;25]

“*E de volta*”, e ele só escreveu “do ritual ao teatro”.

JD [00:20:37]

À primeira vista, eu teria pensado que Turner teria escrito primeiro “do ritual ao teatro” e, depois, você teria....

RS [00:20:37]

... levado adiante.

JD [00:20:37]

Ou subvertido. [...]

RS [00:20:46 – 00:26:33]

Bom, “do ritual ao teatro” vem antes de Turner e antes de mim. Isso vem da chamada antropologia de Cambridge: Gilbert Murray, Jane Ellen Harrison, e Theodor Gaster. Não sei se esses nomes significam alguma coisa para você ou não, mas eles se viam como antropólogos. Nunca foram ao campo. Escreveram nos inícios e meados do século vinte. Jane Ellen Harrison, uma acadêmica clássica, escreveu um livro chamado *Themis*.⁹ Gilbert Murray, outro acadêmico clássico, escreveu “Um excursão sobre as formas rituais preservadas na tragédia grega”.¹⁰ Ele se inspira em Aristóteles e procura mostrar como a tragédia grega emerge de uma forma particular de ritual. Theodor Gaster amplia isso numa teoria sobre o sacrifício humano anual para um tipo de deus rei que depois ressurgiu.¹¹ Ele meio que cristianiza isso. E tenta fundir uma antiga mitologia grega, cristã e do Oriente Médio numa história sobre o trágico sacrifício e ressurreição de um rei anual. Isto seria um festival de primavera e fim de inverno. Claro, tudo isso é interessante, pois, no cristianismo, a determinação da data da Páscoa tem a ver com renascimento. Não sei se isso acontece aqui [no Brasil]. Mas, nos Estados Unidos, claro, os ovos são importantes para a Páscoa – a caça aos ovos [*Easter egg hunt*],

play, de Victor Turner, foi publicado por PAJ Publications de Nova York em 1982.

9. *Themis: a study of the social origins of Greek religion* foi publicado em 1927.

10. Publicado em 1927.

11. Entre outros livros, Theodor Gaster escreveu *A Canaanite ritual drama: the Spring festival at Ugarit* (1946); *Thespis: ritual, myth, and drama in the Ancient Near East* (1950); *The Dead Sea Scriptures in English translation* (1956); e *Myth, legend, and custom in the Old Testament* (1969).

o coelhinho, os ovos de chocolate... Coelhos têm a ver com fertilidade, obviamente, pois se reproduzem em grande quantidade.

Então eles se chamavam de antropólogos e desenvolveram a tese “do ritual ao teatro”. Escrevi uma crítica sobre isso num ensaio intitulado “Approaches to theory and criticism”, que provavelmente fez parte de uma das edições de *Performance theory*. Trata-se de um ensaio precoce que escrevi em 1964 ou 65, se não me engano. Foi publicado em 1966.¹² Primeiro em *TDR – The Drama Review* e, depois, em *Public domain*,¹³ que foi o meu primeiro livro inteiro publicado. E, mesmo lá trás, faço uma crítica dizendo que o teatro não poderia ter simplesmente evoluído do ritual.

É como a história do ovo e da galinha. O teatro pode ter originado do ritual, mas o ritual pode ter suas origens no teatro. Ambos o teatro e o ritual são performances. Foi então que comecei a usar o termo performance pela primeira vez para incluir ambos, ritual e teatro – na verdade, para incluir ritual, teatro e *play*.¹⁴

Creio que Turner, porém, que recebeu o seu treinamento com Max Gluckman e Milton Singer,¹⁵ entenderia que o ritual tradicional aristotélico teria surgido antes, e o teatro depois. Bem cedo rejeitei isso. Faz parte de minhas investigações sobre os inícios da cultura e do ritual humanos, especialmente, não sobre ritual num sentido etológico, mas sobre crença e ritual religioso – ou seja, sobre o ritual como a realização cênica da crença. Este tipo de ritual me parece ser bem sofisticado. Não poderíamos ter nos tornado homo erectus e australopithecus e, logo então, a primeira coisa que a gente faz são esses rituais sofisticados. Tem que haver alguma coisa. A meu ver, contar uma história, performar, dançar, e coisas assim, sem significados super elaborados, teriam vindo antes. Por isso quero finalmente escrever sobre o comportamento animal, como o de certos chimpanzés. Quando descobrem uma fonte de alimento, eles ficam meio doidos e pulam para cima e para baixo, como se estivessem dançando. Talvez os humanos ficassem doidos e pulassem para cima e para baixo antes de começarem a criar significados num sentido ritual.

12. *Performance theory* (1988) foi publicado inicialmente em 1977, sob o título *Essays on performance theory 1970-1976*. O ensaio “Approaches”, publicado em *Performance theory*, aparece como “Approaches to theory/cirticism” em *TDR, The Drama Review* 10 (4) (1966).

13. Publicado em 1969.

14 *Play* poder ser traduzido como brincadeira ou jogo. Também pode ser traduzido como peça teatral.

15 Entre outros livros, Max Gluckman escreveu *Rituals of rebellion in South-East Africa* (1954) e *Order and rebellion in tribal Africa* (1963). Milton Singer publicou, entre outros livros, *When a great tradition modernizes* (1972).

Então, eu pensava no ritual como um desenvolvimento cultural sofisticado. Como poderia vir antes? Essa ideia [“do ritual ao teatro”], pensei, vinha de um tipo de mapeamento reverso feito por antropólogos sob a influência de mitos e rituais religiosos. Você sabe, “no princípio era o verbo”, ou “Deus criou o céu e a terra”. Essas coisas se repetem nessas teorias. Também, a ideia da “Queda”. [...] Eu achava isso uma coisa mítica em vez de científica.

Mas, você ia dizer mais alguma coisa sobre esses dois ensaios.

JD [00:26:33]

Eu estava pensando em suas afinidades com Victor Turner, de como são profundas devido ao seu trabalho colaborativo. Mesmo assim, as diferenças são marcantes, e você acaba de apontar algumas delas. [...]

RS [00:26:53 – 00:29:03]

Acho que ele estava intrigado com isso. Em meu ensaio “Do ritual ao teatro e de volta”, apresentei a ideia da “trança eficácia-entretenimento” (*efficacy-entertainment braid*).¹⁶ Todas as performances têm algum grau de eficácia; elas tentam fazer algo. E quando há um nível alto de eficácia, as chamamos de rituais. Todas as performances também produzem entretenimento, produzem prazer, e são modos de passar o tempo. Como você sabe, entretenimento e passar o tempo são coisas fundamentalmente humanas.

Buscamos muito o prazer. Gostamos do prazer. Há um argumento sobre as vantagens evolutivas do prazer. Mas, deixemos isso de lado por enquanto. Há obviamente muitas coisas que fazemos pelo prazer. Por exemplo, comer. Às vezes fazemos coisas pelo prazer que são destrutivas. Muitas pessoas são gordas demais. Isto, porque comem pelo prazer, certo? O que mais explicaria isso? Comem demais, se expandem e sentem prazer. Trata-se de puro prazer, e as pessoas morrem por isso. Eu estou acima do peso, você também. Ele [Ricardo Dionísio Fernandes, o especialista técnico do laboratório] tem muita sorte. O prazer é uma ação básica humana. Todos os rituais, eu diria, tem um aspecto prazeroso. São formas de entretenimento como tudo mais. [...]

Quando vou ao candomblé, quando vou para esses lugares, claro que é ritual. Há certo aspecto da religião, um aspecto extremamente sério [*deadly serious*] do cristianismo, de acordo com qual você não deve rir, e você não deve se divertir.

JD [00:29:03]

No candomblé as pessoas e alguns dos orixás riem bastante.

16. O título completo do ensaio é “From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid”.

RS [00:29:03 – 00:29:36]

É isso que estou dizendo. Acho que o cristianismo, ao longo do tempo, também fez isso. Mas, há certo tipo de demanda da Reforma ou Contra-Reforma para acabar com tudo. E há um tipo de Islamismo, também, que age assim. Religiões fundamentalistas muitas vezes tendem a reprimir o prazer. Mas a religião também é entretenimento. As pessoas gastam bastante tempo com ela porque gostam.

QUESTÃO 3: TRAGÉDIA LIMINAR E LIMINOIDE

JD [00:29:38]

Quero te perguntar sobre o liminar e o liminoide. [...]

RS

Ok.

JD [00:29:46 – 00:32:12]

Pensando em sua palestra na Universidade de São Paulo sobre a vanguarda conservadora, vem à mente as noções do liminar e do liminoide que você e Victor Turner elaboraram nos anos 1970 e 1980.¹⁷ Gostaria de saber os seus pensamentos sobre isso. Mas, me parece que Turner tendia a pensar numa dimensão trágica do liminar. O liminoide, sugere Turner, torna-se especialmente evidente após a revolução industrial a partir do *sparagmos*, ou desmembramento, ou amputação das formas de ação simbólica.¹⁸ Isso me faz pensar numa espécie de estilhaçamento do espelho mágico da experiência liminar.¹⁹ Em relação aos seus escritos neste

17 A apresentação de Richard Schechner na Universidade de São Paulo ocorreu em 29 de junho de 2012, e foi publicada, em português, com o título de “Vanguarda conservadora” (*Cadernos de Campo*, v. 22, n. 22, 2013, pp. 180-192). O ensaio de Turner “Liminal to liminoid, in play, flow, ritual: an essay in comparative symbology” foi publicado no livro de Turner, *From ritual to theater: the human seriousness of play*, em 1982.

18. O *sparagmos* ou desmembramento das formas de ação simbólica é discutido por Victor Turner em “Dewey, Dilthey, e drama: um ensaio em antropologia da experiência” (In: TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M., ed. *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 42). A obra completa de Victor Turner inclui os seguintes livros: *Schism and continuity in an African society: a study of Ndembu village life* (1957); *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual* (1967); *The drums of affliction* (1968); *The ritual process: structure and anti-structure* (1969); *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society* (1974); *Revelation and divination in Ndembu ritual* (1975); *From ritual to theatre: the human seriousness of play* (1982); *On the edge of the bush* (1985, obra póstuma); e *The anthropology of performance* (1987, obra póstuma). Victor Turner também organizou várias coletâneas: *Image and pilgrimage in Christian culture* (1978, com Edith Turner) *Celebration: studies in festivity and ritual* (1982); e *The anthropology of experience* (1986, obra póstuma, com Edward M. Bruner).

19 A metáfora do “espelho mágico” aparece em vários escritos de Victor Turner. Cf. TURNER,

período, tive outra percepção, menos trágica. Acho interessante em Turner – e imagino que você pode ter muito a ver com isso – que o fenômeno liminoide, embora associado ao desmembramento trágico do liminar, pode ser ainda mais perigoso e subversivo do que o liminar.²⁰ O liminoide, me parece, pode brincar mais com o perigo. Em seu trabalho recente sobre a “vanguarda conservadora” percebo uma espécie de ironia. Ou você estaria apontando para uma tragédia do liminoide? Estaria o liminoide se tornando mais como o liminar em sua tendência de revitalizar as estruturas de alguma forma? Mas, acho que devo estar fazendo uma leitura muito superficial, e te ouvi sobre isso apenas alguns dias atrás.

RS [00:32:12 – 00:36:29]

Acho que você abre aqui uma região imensa do discurso, e tudo bem simplificar um pouco. Turner sentia – e eu sigo o que ele diz quanto a isso, ou sigo a maior parte do que diz, e vou dizer quando tenho alguma discordância – ele sentia que ritos liminares ocorrem apenas em sociedades tradicionais. Em outras palavras, ritos liminares – como descritos inicialmente por Van Gennep e, depois, por Turner e outros – pressupõem um sistema de valores mutualmente dependentes; de fato, dependem de uma situação coercitiva em que, se você não aceitar o sistema de valores, você será isolado da comunidade, você será ejetado da comunidade. Este sistema de valores é como um contrato de arrendamento referente a um tipo de vida coletiva. Com a Renascença, o Iluminismo, propriedade privada, capitalismo..., todas essas coisas começaram a autorizar a propriedade individual da cultura, não apenas a participação individual na cultura. Obviamente, sempre houve indivíduos; ou você é um bom chefe ou um chefe ruim, você é isso ou aquilo, mas você fazia parte de um grupo corporativo. O indivíduo enquanto tal apenas possuía os seus “direitos” dentro da corporação, dentro da comunidade. Não estou falando de negócios corporativos. Não

Victor. “Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance”. In: *The anthropology of performance*. Nova York: PAJ Publications, 1987, p. 22.

20 Turner distingue fenômenos liminares e liminoides da seguinte forma: a) fenômenos liminares tendem a ocorrer em sociedades baseadas em formas de “solidariedade mecânica”; fenômenos liminoides, em formas de “solidariedade orgânica”; b) fenômenos liminares tendem a emergir da experiência coletiva; fenômenos liminoides tendem a ser individuais; c) fenômenos liminares estão centralmente integrados ao processo social total assumindo o seu polo negativo, subjuntivo e anti-estrutural; fenômenos liminoides se desenvolvem às margens de processos econômicos e políticos centrais; d) fenômenos liminares estão associados a representações coletivas; fenômenos liminoides a dimensões “pessoais e psicológicas” dos símbolos; e) fenômenos liminares tendem a revitalizar estruturas sociais; fenômenos liminoides tendem a ser mais críticos, e, às vezes, em determinadas condições, podem levar a transformações revolucionárias. Cf. TURNER, Victor. “Liminal to liminoid, in play, flow, ritual: an essay in comparative symbology”. In: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982, pp. 53-55.

havia vida fora da comunidade. Havia apenas outra comunidade. Ou você se juntava a uma comunidade, ou vivia no deserto, no sertão. Você poderia gostar de estar fora, como um ermitão ou São Francisco de Assis, algo assim, mas até isso era dado um lugar na comunidade. Não havia uma verdadeira boêmia. O ermitão está para o liminar como o artista boêmio está para o liminoide. Com o surgimento do individualismo e todo aquele conjunto de ideias, e até mesmo do protestantismo enquanto uma religião do indivíduo no cristianismo, que se contrapõe ao corporativismo católico, o jogo muda. O catolicismo clássico é liminar e o protestantismo reformado é liminoide, claro.

Nossa segunda afirmação seria assim. Sociedades liminoides são modernas e pós-modernas, nesse sentido. Há bolsões de liminaridade. Então, mesmo sendo um católico, você pode levar uma vida liminoide de segunda-feira a sábado. Mas, quando vai para a confissão, quando vai à missa, quando se une ao corpo da igreja, ou algo assim, você vive uma vida liminar. A coisa se torna complexa, pois você vive essa vida de forma voluntária, mas se você é um dos que acreditam não é voluntário, certo? Você não pode ir ao céu, você não tem esse direito sem os sacramentos, então é voluntário e não voluntário. Este é o paradoxo – e acho que Turner não escreveu muito sobre isso: no liminoide há bolsões do liminar. Você pode concordar em estar neste bolsão, mas, uma vez que concordou, ele te engole completamente. Você não pode acreditar no sacramento e não acreditar ao mesmo tempo. Você acredita ou não. Claro, algumas pessoas dizem “eu pratico, mas não acredito”, o que constitui uma afirmação liminoide sobre uma ação liminar. E por que praticam? Estão fazendo uma aposta de Pascal. Você conhece a aposta de Pascal?

JD [00:36:29]

Não.

RS [00:36:31 – 00:37:48]

Blaise Pascal era um ateu. Em sua cama de morte ele chamou o padre para os seus últimos sacramentos. Os seus amigos, os filósofos, chegaram e disseram, “você não pode fazer isso, você está nos traindo, nós somos ateus”. Ele disse: “Trata-se apenas de uma aposta. Acho que não há uma vida após a morte. Apostaria um milhão que não, mas quem não faria essa outra aposta estando em minha situação? Caso haja, certamente não gostaria de ir para o inferno”. Por isso se chama a “aposta de Pascal”. A “aposta de Pascal” na filosofia é uma espécie de gesto liminoide a favor do liminar, certo? Então, o liminar continua. E não é uma coisa que você simplesmente liga ou desliga. Não vejo assim. Digo que o liminar continua, não apenas na nossa sociedade. O mundo está saturado pelo liminoide, então escolhemos viver no liminar. Isto é um

paradoxo, uma contradição. É uma dessas coisas batesonianas:²¹ tudo neste *frame* [moldura ou enquadramento] é verdadeiro, tudo neste *frame* não é verdadeiro, esse tipo de coisa. Escolhemos o liminar, mas nessa escolha do liminar somos liminoídes e, ao mesmo tempo, liminares.

JD [00:37:48]

Verdade, isto é paradoxal.

RS [00:37:50 – 00:38:20]

É semelhante ao candomblé. Não tenho a certeza de que essas pessoas sejam adeptas todo o tempo. Então o mundo liminoíde introduz a agência individual. Numa sociedade verdadeiramente liminar não há agência individual. Há estilo individual, há uma colocação individual, e há hierarquia individual, mas não há uma agência verdadeiramente individual. A agência pertence à comunidade. [RS pausa.] Agora, onde estamos?

JD [00:38:21]

Há tragédia no liminoíde?²²

RS [00:38:23 – 00:39:58]

A tragédia no liminoíde se localiza no domínio estético, então precisamos distinguir tristeza de tragédia. Tristeza, é claro, ocorre quando você perde uma pessoa amada. Há muitas ocasiões em que sentimos tristeza, seja grande ou pequena. Tragédia, porém, enquanto um gênero de pensamento – e não apenas um gênero de literatura – tem a ver com a inevitabilidade da perda. E com a irreversibilidade da perda, digamos, neste empreendimento coletivo. Ou, para nos situar num registro clássico, tal como na tragédia aristotélica, não há nada que Édipo poderia ter feito em sua vida que

21. Gregory Bateson desenvolveu as suas ideias sobre *frames* (molduras ou enquadramentos) em “A theory of play and fantasy” (In: *Steps to an ecology of mind*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1972).

22. Em sua pergunta inicial, John Dawsey procurava explorar algumas ideias que poderiam ser formuladas da seguinte forma: 1- Victor Turner vislumbra o que se poderia chamar de uma “tragédia do liminar”, que se evidencia especialmente após a Revolução Industrial no *sparagmos* ou desmembramento das formas de ação simbólica; 2- Embora surja deste processo de desmembramento, o liminoíde apresenta algo novo no universo social e simbólico, tendo a ver com o despertar de uma capacidade crítica e até mesmo subversiva; 3- Em sua apresentação na USP, Richard Schechner mostra como as vanguardas artísticas (que poderiam ser vistas como fenômenos liminoídes) tornaram-se conservadoras. Então, a pergunta seria algo assim: haveria uma espécie de “tragédia do liminoíde”, que se evidencia no adormecimento ou na perda da capacidade crítica e subversiva das vanguardas artísticas? Evidentemente, devido à falta de clareza na formulação da pergunta inicial, uma questão que se esboçava sobre uma possível “tragédia do liminoíde” transformou-se em outra possivelmente ainda mais interessante: a “tragédia no liminoíde”.

pudesse ter alterado o seu destino. Então, a tragédia é que o seu destino foi pré-ordenado, predestinado. Ele age para evitar o destino, e o paradoxo ou, seja, a ironia – o paradoxo não – é que todas as suas ações para evitar a tragédia o levam em direção a ela. Já está escrito. Isto tem a ver com o que acabo de dizer. Trata-se de um fenômeno liminar. Édipo pertence à comunidade e o script que a comunidade preparou para ele já está escrito. Ele tem a ilusão da agência individual. De fato, ele é punido por tentar ser liminoide. Isto é algo novo, agora. Eu não havia chegado a esse pensamento. Ele é punido por sua tentativa de ser liminoide num mundo liminar. Certo?

JD [00:39:58]

Isto é bem interessante.

RS [00:39:59 – 00:41:16]

Tudo bem, até certo ponto o protestantismo – especialmente as formas de protestantismo que acreditam em predestinação – tentam reinscrever este tipo de liminaridade no mundo moderno. Dizem que a sua vida já foi predeterminada. Se você é rico, isto prova que você foi salvo. Digamos, o seu destino já está escrito, mas você não conhece a escrita. Então você precisa obter as evidências de que você foi salvo. Mas, está escrito. Outros, porém, como existencialistas, ateus modernos, agnósticos, até mesmo católicos – e, aqui, estou pensando no catolicismo clássico – diriam, “você não está predestinado, você tem escolhas a fazer”. Então, a tragédia clássica ocorre apenas quando você não tem escolha – só que você não sabe que você não tem escolha – e quando as circunstâncias meio que revelam a sua falta de escolha. Isto está tudo em Shakespeare. E há uma preciosa história de Kafka, *A colônia penal* – não sei se você a conhece.

JD [00:41:16]

Sim.

RS [00:41:19 – 00:43:04]

Então, nessa história o prisioneiro apenas fica sabendo o seu crime no momento da morte, não é? Ele sabe que está condenado, mas não sabe por que. Este é o *insight* clássico da tragédia. A tragédia troca a vida pelo *insight*. No final você fica sabendo, mas perderá a sua vida. Otelo fala como alguém que “não amou sabiamente, mas intensamente”. Esta frase está no final da peça. Sabe, a história do mouro que matou a sua esposa devido ao ciúme, depois viu que havia se equivocado. Ele descobre a verdade, mas está acabado. Édipo descobre a verdade e torna-se cego. Ou Hamlet fala para Horácio lhe passar a taça, preparando-se para morrer, como alguém que sabe a verdade, depois diz: “vá contar a minha história”. A tragédia é o conhecimento de que não temos liberdade, quando achávamos que éramos livres. Isso pode ser um fenômeno liminoide? Bem, certamente é um fenômeno liminar.

Novamente, é um bolsão de liminaridade dentro do liminoidismo. A verdadeira tragédia é sempre liminar. Não pode ser liminoide. Liminoide está mais conectado com o pastiche, com a montagem, com a ironia, com o rir das coisas, e com o dizer: “olha, a gente nunca sabe!” Eu diria que o liminoide é mais pessimista e menos trágico. Sim, acho que essas ideias que estamos elaborando são muito boas. Então, a tragédia é quando você descobre que está condenado à morte e por que está condenado à morte. Ao descobrir isso, você adquire *scientia potentia est* – “conhecimento é poder”. Você adquire conhecimento e morre. Você troca a sua vida por este conhecimento. E sua vida se torna...

JD [00:43:05]

... significativa.

RS [00:43:07 – 00:43:57]

Muito significativa. O liminoide é vivido em dúvida perpétua. Há ceticismo, há ironia, mas tragédia não há. A pessoa pode morrer, mas sem nunca saber por que exatamente ela morre. Não há um sistema de crenças em que a sua morte esteja absolutamente segura. Pode haver a “aposta de Pascal”. A pessoa aposta. Talvez no fim de sua vida ela diga “traga o padre” ou faça isso ou aquilo.... [...] Mas, não acredita realmente. Ela apenas diz acreditar na ação. “Se fizer isso e se houver um deus, este deus vai aceitar”. Mas, claro, neste caso, se houver um deus, este deus também se tornou liminoide.

QUESTÃO 4: TEATRO DA VERTIGEM E A PEÇA *BOM RETIRO 958 METROS*

JD [00:43:58 – 00:44:19]

Um deus liminoide.... Isto é bem interessante. Passando para outro tópico, você poderia comentar a peça do Teatro da Vertigem²³ que fomos assistir? [RS diz: “Sim, fomos duas vezes!”] Eu teria muito interesse em ouvir os seus comentários sobre o Teatro da Vertigem em relação à nossa discussão.

RS [00:44:20 – 00:45:31]

Primeiramente, os meus comentários são limitados, pois não entendo o português. E há bastante texto na peça, mas você ajudou a explicar o que os atores estavam dizendo. Vi duas vezes. Há uma linguagem visual, cênica e comportamental que posso entender. Do meu ponto de vista, trata-se de uma peça brilhante de um teatro ambiental voltado para um site específico.

23 O Teatro da Vertigem é dirigido por Antônio Araújo. A peça de rua, *Bom Retiro 958 metros*, se inicia no Shopping Lombroso *Fashion Mall*, localizado na Rua Prof. César Lombroso, no bairro do Bom Retiro, São Paulo. A frase “958 metros” que aparece no título da peça se refere à distância percorrida pelo público a pé durante a performance. A dramaturgia foi realizada por Joca Rainers Terron.

Ela usa e explora, de um modo positivo, sendo controlada pelo ambiente – este bairro de São Paulo meio arruinado, ainda que “tentando-se-recuperar”.²⁴ É um bairro com muitos fantasmas. Em outras palavras, era um bairro de judeus e, depois, de coreanos; mas, também há trabalhadores migrantes bolivianos e outros latino-americanos. É um bairro em que roupas são feitas e vendidas e assim por diante. E há um pequeno *shopping mall* específico onde parte da ação ocorre. O Lombroso, não é?

JD [00:45:32]

Sim.

RS [00:45:34 – 00:51:46]

O Lombroso *Shopping Mall* é um local um pouco chique para este bairro. Representa uma tentativa de recuperar ou reerguer o bairro. Ao mesmo tempo, a peça lida com os conflitos fundamentais entre os sem-teto, ou pessoas do bairro do crack – talvez vindo a este bairro e gerando fricções – sem futuro. Há trabalhadores migrantes que vêm a São Paulo porque podem fazer mais dinheiro aqui do que na Bolívia. Mesmo assim, são intensamente explorados. Na apresentação, há manequins, e há os que são metade humanos e metade não humanos, como *über-marionetes*, ou *marionetes gigantes* – humanos se apresentando como bonecos; há disputas sobre a moda, e lutas pelo controle do bairro – todos esses temas que são profundamente – eu não diria apenas brasileiros ou, especificamente, paulistanos – eles são profundamente urbanos. Sabe, vemos temas semelhantes em Nova York, e, certamente, em qualquer grande centro urbano. Isto porque um centro urbano atrai pessoas que sentem. Aqueles que, sob uma perspectiva, sentem que estão subindo na vida – é por isso que eles vêm! – sob outra perspectiva estão sendo explorados, porque o patrão consegue pagar menos por eles do que pagaria por gente que já mora aqui. Eles são trabalhadores migrantes que estão sendo explorados. Então, tudo depende do lugar de onde se olha para isso. Nesta peça, temos um engajamento com o espaço, um engajamento com estes temas de desenvolvimento urbano e decadência urbana, indo e vindo. A cena final ocorre nesse centro cultural que havia sido um centro social judeu. Esta organização, como me disse o diretor Antônio Araújo, havia sido uma organização da esquerda e havia lutado contra os generais e ditadores no Brasil. Mas, então, havia judeus que fizeram mais dinheiro e abandonaram o bairro. O lugar é assombrado por seu grande passado. A cena do lixão no final apresenta uma imagem assombrosa com pedaços de manequins e empregadas descartadas. Eu chamaria isso de tragédia liminoide.

Subindo na vida e sendo descartado ao mesmo tempo. Aqui vemos uma mobilização brilhante do bairro e do espaço, levando o público de lugar

24. RS se refere ao bairro do Bom Retiro.

a lugar de modos sutis e compulsivos. E vemos as marcações nesses espaços, tal como aconteceu com a mulher que segui durante um bom tempo.²⁵ A mulher manequim, uma humana no papel do manequim, ela começa como um artigo a venda, e, finalmente, a venda com 100% de desconto, e, depois, vai ser completamente descartada. Mas, ela nunca ocupa o centro da performance. É isso que é interessante. Você passa por ela. A maioria das pessoas passou por ela sem lhe dar atenção. Depois, parei uma primeira vez, e uma segunda vez. Apenas olhei fixamente para ela e fiquei ali com ela. Depois, ela me enviou um email, dizendo o quanto ela apreciou o meu gesto, pois a maioria das pessoas realmente a tratava como se ela fosse um manequim, ou uma coisa, de repente, a ser descartada. No entanto, é claro que é uma mulher. Então, aqui temos três conjuntos de figuras no mundo de manequins. Temos os manequins reais; temos uma mulher metade manequim e metade humana, a que usa um peitoral e que sorri durante a maior parte do tempo; e, depois, a atriz inteiramente humana, fazendo o papel de manequim. [...] Mas tendemos a não tratar os manequins como humanos, mas a tratar manequins como manequins. Pois, então, há também uma narrativa de exploração do trabalho em que tratamos o humano como máquina, mas não tratamos a máquina como humana.

Dizemos que tratamos a máquina como humana. Talvez sim no caso do computador, ou telefone celular – que amamos, seguramos, acariciamos e alisamos. Mas, durante a maior parte do tempo, tratamos os humanos como máquinas e como instrumentos.

Achei esta performance emocionalmente poderosa, politicamente ativa, e, no entanto, sem fanatismos. É mais complexa, pois também diz que o bairro procura, com razão, subir na vida. Ela nos mostra isso acontecendo. Fala das transformações e da tragédia do que acontece. Aqui nos deparamos de novo com a tragédia. Um pouco antes, eu disse que a tragédia não pode ocorrer em sociedades liminoides. No liminoide há ironia. Eu diria que podemos ter crueldade sem tragédia. A marca da tragédia não é simplesmente crueldade, morte e horror, que encontramos todo momento. Temos genocídio, temos doença. A marca da tragédia é que na morte se obtém aceitação no sistema. A tragédia é esperançosa no final. A maioria de nós morre tão ignorante quanto era ao nascer. Ao sofrer uma morte trágica, no sentido clássico, a gente ganha um conhecimento em troca de nossa morte. Na performance do *Vertigem* isso não acontece. Há algumas conclusões, há algumas falas no final, há alguma coisa política, mas, mesmo assim, olhamos para o lixo e vemos essas figuras humanas e para-humanas que estão sendo descartadas. No lixo vemos três mulheres: a faxineira, ou empregada; a metade manequim; e a manequim. [00:51:46]

25. A atriz Kathia Bissoli, no papel de manequim.

QUESTÃO 5: COMPORTAMENTO RESTAURADO

JD [00:51:49]

Quero te perguntar sobre o comportamento restaurado.²⁶ [...]

RS [00:51:56]

Finalmente, uma teoria que eu inventei ao invés de todas essas outras teorias.

JD [00:52:02 – 00:52:54]

Certo. Victor Turner ressalta a importância deste conceito para o seu próprio pensamento, especialmente para o desenvolvimento de uma antropologia da experiência. Muitos concordariam que se trata de um conceito poderoso. Então te pergunto, por que “comportamento”? Kenneth Burke, por exemplo, prefere falar de ação em vez de comportamento.²⁷ Esta seria a minha primeira pergunta. A segunda seria, por que “restaurado”? A palavra “recuperado”, por exemplo, poderia servir tão bem quanto a outra?

RS [00:52:57 – 00:57:37]

Quanto à pergunta sobre “comportamento” posso responder de forma sistemática. A outra sobre “restaurado” é provavelmente acidental até certo ponto. Posso justificar, mas a gente chega lá daqui a pouco. Gosto da palavra “comportamento” em vez de “ação” porque o comportamento precede a ação. Em outras palavras, ação já é interpretação. Para Kenneth Burke e os *actionists*, a ação é comportamento significativo. Quero começar com o comportamento que pode ou não ser significativo. Ou, podemos pressupor que seja significativo, mas não sabemos qual é o significado. Por exemplo, faço isto com a mão. [RS mexe a mão.] A não ser que haja um contexto para entender o que estou fazendo, isto não constitui uma ação. É comportamento. Não se trata nem mesmo de um gesto, pois isso também implicaria num significado. Então quero chegar tão próximo possível do marco zero (*ground zero*), ou *embodiment* (corporeidade).²⁸ Obviamente não conseguimos nunca chegar exatamente ao marco zero. Mas, quero começar aqui, porque o comportamento é algo que se pode observar. É preciso observá-lo e de certa forma mapeá-lo antes que se possa interpretá-lo – antes, ou mesmo durante. Se não, corre-se o risco de que muitos comportamentos passem despercebidos.

26. A referência principal para uma discussão deste conceito se encontra no ensaio de Richard Schechner, “Restoration of behavior”, publicado em seu livro *Between theater and anthropology*, pela University of Pennsylvania Press de Philadelphia em 1985.

27. Entre outros livros, Kenneth Burke escreveu *Language as symbolic action* (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1966); *A rhetoric of motives* (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1950), e *A grammar of motives* (Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1945).

28. Ao longo da transcrição, uma opção foi feita por traduzir *embodiment* como “corporeidade” e *embody* como “corporificar”.

Então, vejo você agora balançando a cabeça, e você está se movendo e mexendo os pés um pouco. [RS observa o comportamento de JD]. Agora, se eu disser que John Dawsey está me olhando e seus lábios se mexem um pouquinho, e que ele está balançando a cabeça para frente e para trás, e assim por diante, “mmmm”, tudo bem, então anoto isso e passo a interpretar. Daí penso “ele está interessado no que estou dizendo”, “ele está mantendo uma atitude de apoio”, “ele está concordando comigo” – tudo isso é ação e pode ser verdade. Mas, também pode ser verdade que “ele está no meio dessa entrevista”, “ele está sentindo que a coisa não vai bem, mas que ele precisa manter uma fachada”, como Erving Goffman diria.²⁹ Seria outra interpretação. O comportamento sustentaria as duas interpretações. Uma seria que você mostra o que realmente sente, e que há simetria entre a sua comunicação e o seu estado interior de experiência. Outra seria que há uma disjunção. Será que atores conseguem performar uma disjunção de forma eficaz durante todo o tempo? Precisaria de especialistas para saber se uma pessoa está mentindo ou não, e talvez nem mesmo os especialistas soubessem. Posso te dizer, grandes atores conseguem enganá-los porque têm um controle sobre todos os comportamentos. Por isso, quero começar com o comportamento. Sempre gosto de contrariar um pouco. Eu poderia dizer, “Ah, sim, eu voto nesta interpretação, John meu amigo sempre tem sido bom para mim”; há também evidências sustentando que isto é autêntico. Mas, ao mesmo tempo, talvez tudo isso seja uma entrevista que já fizemos três vezes, e estamos na quarta tomada, e tudo isso é performado, e já ensaiamos, e tudo isso é parte de um script, e você está dizendo “ah, me desculpe, vamos desligar isso, esqueci a página 93”, etc. Estou sempre interessado nas disjunções e nas possibilidades. Sinto que quando a gente começa no segundo andar da construção em vez de começar na base, a gente perde muitas possibilidades de jogo (*play*), para ampliar o conhecimento e assim por diante.

A segunda razão para “comportamento” vem de B. F. Skinner, o behaviorista, e de William James, o filósofo do pragmatismo.³⁰ Ela atravessa discussões sobre animais. Quanto a B. F. Skinner e William James, eles realmente partiam do comportamento como sendo a coisa primeira. Comportamento é um fenômeno que se pode observar. No caso de Skinner, é possível treinar comportamento e, também, produzir respostas emocionais reflexivas por meio do comportamento treinado. Quando o sino toca, a comida do cachorro está pronta. Depois de um tempo,

29. Erving Goffman discute a ideia de “fachada” (*front*) em *The presentation of self in everyday life* (Garden City, Nova York: Doubleday Anchor Books, 1959).

30. Entre outros livros, B. F. Skinner (Burrhus Frederic Skinner) escreveu *Walden Two* (1948), *Verbal Behavior* (1957), e *Beyond Freedom and Dignity* (1971). William James escreveu *The principles of psychology* (1890), *The varieties of religious experience* (1902), *Essays in radical empiricism* (1912), e outros livros.

quando o sino toca, o cachorro começa a salivar, etc. Eu estou salivando só de pensar. Isto é engraçado, mas realmente estou.

JD [00:57:37]

Talvez eu também esteja.

RS [00:57:37 – 01:00:04]

Só de falar, estamos salivando. Isto é interessante. Agora, as discussões sobre animais são ainda mais interessantes porque não sabemos. Não temos uma verdadeira teoria da mente a respeito dos animais. Não sabemos. Talvez a gente conheça um pouco sobre os primatas, mas, com certeza, não sabemos o que pensa uma lesma. Não sabemos o que pensa uma abelha. O que seria uma teoria da mente ao falar de uma abelha? Ou, ao falar de matéria neuronal? Não sou bom de biologia, mas certamente isso vale para órgãos de célula única, neurônios, e tudo mais. Então, tudo que temos é comportamento. Isto é tudo que conseguimos observar. Não podemos dizer o que sente o organismo, o que ele pensa, ou qual é a sua ação. Mas, podemos dizer o que ele faz. Ou, em termos behavioristas, a gente sabe que o vírus da AIDS procura se replicar, ele não quer nos matar, ele não tem um motivo. O vírus HIV não diz, “eu quero matar vocês humanos”. Isto é uma consequência do que ele faz. Recuso a acreditar que haja agência nessas coisas – não agência humana. Isto seria demais. Digamos que uma praga divina foi mandada por Deus. Mas, mesmo então, a praga não tem agência. Deus tem agência e a praga é o instrumento, certo? Então, as pragas contra o faraó estavam se comportando. Deus estava fazendo a ação e usando as pragas. Quando escrevo com a caneta, a caneta não entra em ação. Eu entro em ação, a caneta é o instrumento. Tudo bem, falamos sobre “comportamento”. Quero falar do “restaurado”, mas já está bom o que falamos sobre “comportamento”?

JD [01:00:04]

Sim.

RS [01:00:05 – 01:00:42]

Tudo bem. Em relação ao “restaurado”, talvez eu simplesmente goste de palavras RE. Gosto de palavras RE porque elas sugerem repetição, restauração, reconstrução. Elas sugerem um movimento circular. Não sei por que escolhi comportamento *restaurado*. Talvez tenha a ver com a ideia de retorno.

JD [01:00:44]

E a palavra “recuperado” [*recuperated*]?

RS [01:00:46 – 01:01:20]

Mmmm, não. Veja a minha teoria com cuidado e verá que ela diz que a ação futura determina aquilo que do passado será usado, e o que

queremos trazer de volta. “Recuperar” tem a ver, me parece, com reabilitar, ou com algo perdido que precisamos. Não sei, talvez esteja bem próximo. Não tenho uma justificativa, além disso.

JD [01:01:22]

“Restaurar” teria a ver com a possibilidade de fazer uso de novos elementos, novos materiais, ou com renovar, atualizar?

RS [01:01:23 – 01:02:34]

Bem, talvez o rearranjo das coisas leve à renovação. E o que restauramos do passado e escolhemos refazer e re-performar no presente é uma função do projeto futuro. O que estamos tentando construir (*build into*), ou tentando criar (*bring into existence*). Então, é um tipo de ensaio contínuo do mundo. Quando se vai para o ensaio de uma peça, se diz: “ok, hoje vamos trabalhar isso de ontem porque amanhã precisamos apresentá-lo” (*ok, today we will work this from yesterday because tomorrow we need to perform it*). Precisamos sempre reciclar, usar de novo. Algo assim. Mas, não consigo defender a palavra “restaurado” tão bem quanto a palavra “comportamento”. Mais uma coisa, só para terminar, eu acho que em inglês, de um ponto de vista poético, “comportamento restaurado” (*restored behavior*) flui. *Recuperated*, com o “p” e o “t” não soa bem para mim.

JD [01:02:36 – 01:02:59]

Algo me ocorre. Voltando para a questão do uso da palavra “restaurado”. Na semana passada, na oficina rasabox,³¹ você mencionou que, em alguns casos na Índia, meninos são usados em lugar de adultos para a transmissão da tradição. [...]

RS [01:03:12]

Não estou vendo a conexão. O que isto tem a ver com comportamento, ou comportamento restaurado?

JD [01:03:22 – 01:03:29]

Nesses casos, teria a ver com dar mais importância para comportamento do que para significado? Os meninos podem ter mais a ver com comportamento, e os adultos com significado? A transmissão da tradição por meninos, ou crianças, teria a ver com um aprendizado de comportamentos mantendo uma abertura para diferentes possibilidades de significado?

RS [01:03:30 – 01:07:20]

Bom, sim, pode ser que sim, mas eu não estou falando deste nível de

31. A oficina rasabox foi realizada com membros do Napedra em 28 de junho de 2012. Richard Schechner discute os exercícios e a teoria rasabox em seu ensaio “Rasaesthetics” publicado em *The Drama Review* 45, 3 (T171) Fall 2001.

transmissão de conhecimento performático. Estou apenas falando por que uso o termo “comportamento”, porque quero descrever o comportamento na medida do possível sem interpretá-lo, ainda. Primeiramente descreve, depois interpreta. [...]

Gostaria de dizer mais uma coisa sobre restauração. Na abertura daquele ensaio,³² digo que é como tratar tiras de filme que se usa em processos de montagem. Eu também poderia ter dito que é como os fonemas que podem ser transformados em palavras. Os itens restaurados são independentes dos seus significados. Podemos recombina-los para criar significados. Não podemos nos comunicar sem significados, claro, mas os itens de nossa comunicação não tem significado. O fonema em si não é o morfema. Mas, se colocar dois ou mais fonemas juntos, pode-se criar significado. As coisas ganham significado apenas quando combinadas e é importante que eu tente descrevê-las, na medida do possível, sem significado. Isso envolve fazer todo esforço possível para realizar uma descrição e análise fonêmicas.³³

Eu concordo com a ideia de “descrição densa” (*thick description*) de Clifford Geertz.³⁴ Esta é a sequência que visualizo: descrição, descrição densa, explicação e teoria. Não sei se isso consta de algum dos meus livros, mas sempre uso essa sequência em minhas aulas. A descrição é

32. No início do ensaio “Restoration of behavior” (In: *Between theater and anthropology. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985*, pp. 35-116), Richard Schechner escreve: “Comportamento restaurado é comportamento vivo tratado do modo como um diretor de cinema trataria uma tira de filme. As tiras de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes de sistemas causais (sociais, psicológicas, tecnológicas) que as criaram. Elas têm vida própria. A ‘verdade’ ou ‘fonte’ verdadeira do comportamento pode ter se perdido, ou pode ter sido ignorada ou contradita – até mesmo quando essa verdade ou fonte esteja sendo aparentemente honrada ou observada. O modo como a tira de comportamento foi feita, descoberta ou desenvolvida pode ser desconhecido ou ocultado; elaborado; distorcido por mito e tradição. Originando como um processo, sendo usadas no processo do ensaio para criar um novo processo, uma performance, as tiras de comportamento não são elas próprias processos mas coisas, itens, ‘materiais’. Comportamento restaurado pode ser de longa duração como acontece em alguns dramas e rituais ou de curta duração como no caso de alguns gestos, danças, e mantras”. Schechner ainda diz que “comportamento restaurado é a principal característica da performance”.

33. Um comentário feito logo após a realização desta entrevista foi particularmente revelador. Richard Schechner disse que Claude Lévi-Strauss possivelmente foi a sua maior inspiração para a elaboração do conceito de “comportamento restaurado”. O comentário foi feito a John Dawsey, num ônibus da cidade, a caminho do mercado municipal e da Rua 25 de Março de São Paulo.

34 Clifford Geertz discute este conceito no ensaio “Thick description: toward an interpretive theory of culture” publicado em seu livro *The interpretation of cultures* (Basic Books, 1973).

o comportamento; a descrição densa é o comportamento dentro do seu contexto social, pessoal, cronológico; a explicação tem a ver com a pergunta, “por que o comportamento ocorre neste contexto?”; e a teoria é a generalização feita desta instância para outras instâncias, perguntando se comportamentos similares em contextos similares produziram os mesmos significados. Enquanto pesquisadores de campo treinados e teóricos da performance treinados, precisamos dizer, “ok, me apresente uma descrição”. Tudo bem, fantástico. Próxima tarefa, partindo da descrição, apresente uma descrição densa. Depois apresente uma explicação. Diga-me por que essa coisa está acontecendo, “o que acontece aqui?” [...] Finalmente, apresente uma teoria, se puder.

O que estou dizendo é que qualquer evento pode ser descrito. Com um pouco mais de informação, é possível apresentar uma descrição densa. Isso pode ser suficiente. Talvez consiga oferecer uma explicação, e talvez não. Não tente se não puder. Saiba onde você está no processo. Pouquíssimas pessoas conseguem contribuir para a teoria. A teoria não muda tanto assim. Quando uma mudança da teoria acontece, temos um deslocamento de paradigmas.

A “restauração do comportamento” é uma teoria que vem durando um bom tempo, em termos da história recente. Algumas teorias, como a teoria de Aristóteles sobre a ação teatral, estão por aí há 2500 anos. Não há muitas “teorias de verdade” por aí.

QUESTÃO 6: ANTROPOLOGIA DA EXPERIÊNCIA

JD [01:07:23 – 01:08:18]

Gostaria de te perguntar sobre antropologia da experiência. Claro, isso tem tudo a ver com comportamento restaurado. Turner se inspirou em seu trabalho, e nos trabalhos de Wilhelm Dilthey e de outros autores. Na introdução de *From ritual to theatre*, ele sugere um modelo de cinco momentos: algo é percebido, ocasionando dor aguda ou prazer; emoções associadas ao passado são revividas; lembranças são evocadas; imagens do passado se articulam ao presente possibilitando a criação do significado; e depois há uma expressão da experiência.³⁵ O que você pensa deste modelo, ou desta sugestão de modelo?

RS [01:08:18 – 01:09:17]

Acho este modelo um pouco brando (*soft*) demais para o meu modo de pensar. Por isso gosto da ideia de corporeidade (*embodiment*).³⁶ De novo,

35. O livro de Victor Turner, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, foi publicado por PAJ Publications de Nova York, em 1982.

36 Em “Pontos de contato’ revisitados”, Richard Schechner ressalta a importância do conceito

a experiência é um estado interno de sentimento que comunicamos de modo inconsciente por meio de gestos corporais, como o que você está fazendo agora, ou o que eu estou fazendo, ou o que o Ricardo está fazendo.³⁷ Então, o Ricardo está balançando para frente e para trás, ele está observando, mas ele não está engajado no diálogo. Nós dois somos as “estrelas do show”, e ele está meio que observando. Agora que o reconheci, ele sorri e o seu sorriso está dizendo “ok, obrigado, alguém me reconheceu aqui, então não preciso ficar balançando para frente e para trás como um chimpanzé preso numa jaula”. Sabe, quando primatas como nós ficam presos numa jaula tendemos a balançar o corpo assim.

JD [01:09:19]

Talvez ele seja o antropólogo clássico, observando e participando um pouco.

RS [01:09:23 – 01:09:44]

Talvez agora sim, porque agora ele é um observador participante. Nós o trouxemos para o diálogo e ele não está mais balançando. [RS fala para Ricardo e ri suavemente.] Agora, você começou a balançar de novo, fantástico!

JD [01:09:48]

Você disse que o modelo de experiência do Turner é um pouco brando?

RS [01:09:50 – 01:13:52]

Sim, acho que sim. Ao discutir experiência, estou falando de descrições de comportamento, ou, em outras palavras, de corporeidades (*embodiments*) – que é outro jeito de dizer o que seria um comportamento. Eu respeito experiência, mas temos que trabalhar para chegar nela. O exercício rasabox tem a ver com isso.³⁸ Acho assim. Como o Victor, até certo ponto, não havia trabalhado no teatro, não havia trabalhado diretamente como um artista, vinha da antropologia e, também, da tradição de escrita etnográfica, acho que ele tinha um tipo de inveja de experiência. Ou seja, nós queríamos o seu trabalho, e ele queria sentir experiências no trabalho ao fazê-lo. Ele queria transmitir o prazer que sentia na observação participante e não apenas a observação. Ele queria alterar a ênfase, num certo sentido, ou corrigir o

de performance desenvolvido por Diana Taylor, como “um repertório de conhecimento corporificado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento”. (In: *Revista de Antropologia*, vol. 56, no. 2, julho-dezembro 2013, p. 28; e *Antropologia e performance: ensaios Napedra*, org. John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, and Marianna F. M. Monteiro, São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 40). Cf. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, de Diana Taylor, publicado por Duke University Press de Durham e Londres, em 2003.

37. Ricardo Dionísio Fernandes é o técnico especialista do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) que está filmando e gravando a entrevista.

38. A respeito do exercício rasabox ver nota anterior, no. 31.

desequilíbrio, porque, embora antropólogos falem de observação participante, existe na antropologia clássica mais observação do que participação.

Então, onde estávamos? Ok, então foi um equívoco meu. Isso é muito bom. Ricardo balança para frente e para trás. Ok, estamos de acordo quanto a isso. E eu disse que isso indicava que ele estava um pouco entediado, que ele não estava sendo reconhecido. E ele relatou: “não é isso, eu estava balançando para frente e para trás porque a bateria estava acabando e eu estava ansioso porque não sabia se a gente iria conseguir terminar a entrevista”. Maravilhoso. Obrigado, Ricardo, porque você demonstrou o meu ponto exatamente. O comportamento era o mesmo, mas a interpretação era totalmente diferente. A não ser que eu consiga saber de você o que realmente estava acontecendo, e qual era a sua experiência, eu não poderia saber, olhando apenas para o comportamento, o que estava acontecendo. E a gente faz leituras equivocadas dos comportamentos.



Agora, o caso de pessoas que sorriem sem que sintam verdadeiramente o que transmitem com o sorriso é um tipo de performance do engano. Fazemos isso o tempo todo na vida social para parecer mais agradáveis do que somos. Mas, o caso do Ricardo balançando para frente e para trás, de acordo com o meu quadro de referências, como propus, nos leva aos chimpanzés em suas pequenas jaulas. Ambos são gestos de ansiedade. Um deles, a ansiedade de ser capturado, o outro a ansiedade de não conseguir terminar o trabalho porque a bateria está acabando. Mas, eu havia sugerido que pode ter a ver com o tédio. [...] Ansiedade e tédio são parte do mesmo contínuo, mas o tédio tem a ver com a falta de estímulo e a ansiedade com o seu excesso. Pois, ele teve estímulo demais ao invés de menos. Em parte eu estava certo, em parte errado.

Primeiramente, o comportamento. Depois, o trabalho de interpretação. De acordo com Turner – e isto é muito brilhante de sua parte –, a interpretação depende da experiência. Qual era a experiência de Ricardo? Era a ansiedade sobre a bateria, não o tédio de estar em pé e a gente sentada durante mais de uma hora e ele tendo que ficar observando isso. Bom, acho que Turner pode ter sentido uma inveja de experiência de performance, porque ele havia sido treinado mais para observar do que para participar. Agora você estava dizendo....

JD [01:13:52 – 01:14:11]

Alguns antropólogos ultimamente tem invertido a ordem dos termos falando de “participação observante” em vez de “observação participante”. [...]

RS [01:14:14 – 01:25:28]

Certo. Turner queria mais participação. Concordo que a pessoa pode aprender algo observando e registrando comportamento. [...] Mas, é preciso realmente entrar nas culturas, corporificar (*embody*) a experiência, e corporificar (*embody*) o conhecimento para começar a entender. É preciso ver com os olhos do outro. Isso tem a ver com técnicas antigas de performance e atuação. Atores aprendem por meio da imitação, eles aprendem por meio da recordação emocional, eles aprendem se colocando nas circunstâncias do outro – como dizemos, nas circunstâncias dadas (*given circumstances*). Por exemplo, se quiser ter a experiência da tristeza de Ofélia diante da morte do seu pai, é preciso imaginar as circunstâncias dadas. Eu tenho um pai amado, então digo quem ele era na minha vida. Talvez não seja o pai a pessoa realmente amada para mim, então posso imaginar, “há alguém que amei e que morreu de repente?” Talvez não tenha sido assassinado, mas morreu de repente? A pessoa ainda pode dizer, “não, não há ninguém assim na minha vida”. Bom, você tem um animal de estimação que morreu? Se não, há algo que você perdeu – uma caneta, um anel? Enfim, você pode encontrar algo que fique no lugar de outra coisa. Dessa forma, ao recordar como você sentiu ao perder o seu anel, ou quando o seu bicho de estimação morreu, e assim por diante, você pode começar a despertar as emoções. Então, essas emoções formam a experiência que será aplicada ao evento atual.

Trata-se de um exercício de memória afetiva ou recordação emocional. Tenho a certeza de que alguém como a Kathia Bissoli,³⁹ que estava fazendo o papel do manequim e chorando, estava acionando alguma recordação emocional. Nós a vimos no lixão, mas a sua experiência pode ter sido outra. As pessoas têm as suas experiências, são delas. De acordo com a teoria da mente, a empatia tem a ver com neurônios espelhos, então a pessoa

39. Kathia Bissoli foi uma das atrizes da peça *Bom Retiro 958 metros* apresentada pelo Teatro da Vertigem.

realmente tem e não simplesmente aprecia a experiência de outra. Há uma fronteira imprecisa entre a simpatia e a empatia. Antes, nesta entrevista, por meio de contágio, estávamos salivando. Mas, no berçário, quando uma criança começa a chorar, todas as crianças choram. Talvez a primeira a chorar sente um desconforto; a segunda, porém, pode não sentir o desconforto, mas sente empatia. Elas se alinham emocionalmente. Nós formamos uma espécie que precisa aprender a bloquear a empatia – não aprender a como sentir empatia. Enquanto recém-nascidos e crianças somos inerentemente muito empáticos com os outros. E as emoções são muito contagiosas. Depois aprendemos a controlá-las, porque isto é um pouco perigoso. Conseguimos controlá-las. Mas, por exemplo, um pai ou uma mãe sentirá alguma coisa em seu estômago quando a criança não estiver bem. [...] Não acho que seja uma coisa genética porque, se houver adotado uma criança, o pai ou a mãe adotiva pode sentir a mesma coisa. É como se o mapa do pai e da mãe se orientasse para a criança ao ponto em que a experiência dela se tornasse a experiência deles.

Acho que Turner se interessava não apenas pelo comportamento descrito, mas também pela experiência sentida. Eu agora chamaria atenção para questões de corporeidade (*embodiment*). [...] Não estou dizendo que a teoria de restauração do comportamento é inválida. Eu penso que ela seja uma teoria muito forte. Mas, eu também penso que a corporeidade (*embodiment*) seja uma teoria igualmente forte, e conecta com a tomada do corpo do outro, ou dos gestos do outro, ao ponto de sentir a experiência do outro, algo paralelo a isso. Turner se interessava muito nisso. E eu concordo. É uma ferramenta muito poderosa. Ela esquentou ou aqueceu a antropologia.

Acho a antropologia em seu sentido clássico às vezes muito fria. Quando se lê as etnografias de Malinowski e, em seguida, os seus cadernos de campo percebe-se que há mais nos cadernos do que nas etnografias. Os cadernos estão sempre carregados de complicações e tudo mais. Quando se lê um romance como *Heart of darkness* (*Coração das trevas*),⁴⁰ se obtém uma visão da exploração colonial e de uma espécie de antropologia que está acontecendo. Há as descrições. Mas, elas vêm de uma fonte fortemente marcada pela experiência. Obviamente se trata de um romance, mas é um romance muito poderoso. É um romance de inícios do século vinte. Acho que etnógrafos deveriam ler o romance, por que ali se obtém uma percepção daquele tempo entre os séculos dezenove e vinte, de como as pessoas sentiam em relação a outras culturas, às chamadas “culturas exóticas”, realmente “selvagens” e “perigosas” – “o horror, o horror”. Elas tinham esse sentimento, embora reprimido, e isso afetava

40. *Heart of darkness* de Joseph Conrad foi publicado inicialmente em 1899, em Blackwood's Magazine. Em 1902, foi incluído na coletânea *Youth: a narrative, and two other stories*, por William Blackwood.

os diários que tentavam entender. Mas, elas tinham dificuldade em relação à experiência e à empatia. Agora vivemos num mundo diferente.

Hoje de manhã, a minha colega de estudos de performance, a Diana Taylor, e eu tivemos uma discussão.⁴¹ Ela disse que os direitos humanos estão acima dos direitos culturais (*human rights trump cultural rights*). Estávamos conversando sobre sentimentos em relação à circuncisão feminina, a crueldade com as crianças e assim por diante. E ela disse que os direitos humanos sempre devem estar acima dos direitos culturais. E eu disse que estava de acordo, do meu ponto de vista. Mas eu também penso que os seus direitos humanos são relativos. Em outras palavras, concordo com Diana Taylor por ser quem eu sou, mas não posso dizer que os direitos humanos são inalienáveis. Acho que precisamos trabalhar por eles, mas não podem resultar de uma imposição. Acho que precisamos persuadir. [...] Já vi consequências não intencionadas surgir de boas ações. É horrível dizer isso numa entrevista gravada, mas vou dizer por ser algo que pensei. Considere a introdução da medicina moderna, que leva a uma superpopulação. Não queremos que as pessoas morram de doenças, mas, a não ser que se introduzem, juntamente com a cura, condições efetivas para ascensão econômica e medidas de controle de natalidade e controle populacional, a consequência de salvar as vidas pode levar à sua destruição. Então, precisamos sempre saber que há um ying e yang em todas as nossas ações, até mesmo nas melhores de nossas ações. Seria fácil eu dizer que George Bush entrou no Irã apenas por causa do petróleo. Ok, isto é terrível, e eu tenho certeza de que isto representa uma grande parte da história. Mas, eu acho que ele achava que estava derrubando um ditador e trazendo democracia.

Aí temos a tragédia liminoide. As motivações das pessoas são misturadas e uma não cancela a outra. Pode-se dizer, “sim, queremos o petróleo”, e “sim, este sujeito é um cara do mal”, e “sim, estamos contribuindo para um avanço cultural”, etc. Então, nós devemos intervir? Não devemos? Quem são esses “nós”? Certamente, os missionários de antigamente pensavam que estavam levando as luzes com o cristianismo. Não achavam que estavam simplesmente explorando as pessoas e obtendo mais dinheiro para as igrejas. Pensavam que estavam levando o divino salvador Jesus Cristo. Eram pessoas de fé. Seria muito fácil achar que todas as pessoas são cínicas. Há pessoas cínicas, mas muitas realmente sentem que estão fazendo o bem.

41. Entre as publicações de Diana Taylor, constam os livros *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas* (publicado por Duke University Press em Durham, Carolina do Norte, e Londres, em 2003); *Disappearing acts: spectacles of gender and nationality in Argentina's dirty war* (publicado por Duke University Press de Durham, Carolina do Norte, em 1997); e *Theatre of crisis: drama and politics in Latin/o America* (publicado por University of Kentucky Press de Lexington, Kentucky, em 1990).

Acho que parte do modo em que podemos recuperar uma boa antropologia é contar com antropólogos treinados de outras culturas para nos estudar. Uma das críticas que tenho em relação à antropologia é que quando uma pessoa chega, vamos supor, do sul da Ásia, ou da Indonésia, ou da África, como um antropólogo treinado, logo se pressupõe que ela estará retornando ao seu país para fazer antropologia por lá. Quando treinamos um europeu americano – você é brasileiro, eu sou americano ou norte-americano – logo se pressupõe que ele irá para um lugar “exótico”. Não ficará entre o seu próprio povo. Não se treina as pessoas aqui (não estou falando da Amazônia) para fazer o que chamamos sociologia. Sempre pensei na sociologia como a antropologia do Ocidente estudando o Ocidente. Durkheim tem importância para a antropologia, etc. etc. Mas, eu sinto [...] que devemos ter pessoas do centro da África fazendo estudos em São Paulo, ou fazendo estudos de povos europeus, e escrevendo etnografias antropológicas para serem publicadas na Nigéria a respeito dos povos estranhos que viram e com quem viveram. Precisamos disso. Ou se elimina qualquer noção de exotismo ou faça com que ela seja lá e cá. E para fazer isso, claro, precisamos reconsiderar nossas metodologias nativas.

JD [01:25:30 – 01:26:04]

A segunda parte da minha pergunta tem a ver com o quarto e o quinto momentos do modelo de experiência sugerido por Turner. O quarto tem a ver com a criação de significado que ocorre quando imagens do passado se articulam ao presente. E o quinto, ou último, tem a ver com a expressão da experiência, ou performance. O significado sempre é gerado na experiência?

RS [01:26:07 – 01:32:14]

Bom, creio que o significado é criado por meio da interpretação. Em relação a essa questão, acompanho o pensamento de Geertz. Acho que o significado é uma interpretação do comportamento que o transforma em ação. Como eu disse antes, não creio que o significado seja inerente ao comportamento. Acho que os significados são inerentes às ações por parte da pessoa em seu comportamento. Mas, sou suficientemente freudiano para saber que não temos sempre consciência do significado a ser transmitido. Há muita psicanálise que é descartada por ser considerada como uma forma de misticismo. Mas, o pressuposto subjacente de que podemos fazer coisas sem saber o que estamos fazendo, eu acho absolutamente verdadeiro. O segundo pressuposto subjacente é que os sonhos podem dizer algo para nós. Acho isto também absolutamente verdadeiro. A este respeito, acho que a cultura moderna freudiana e a cultura tradicional estão em harmonia. Ambas dizem que os sonhos são extremamente importantes. Os sonhos transmitem conhecimento. De acordo com Freud, os sonhos são a estrada real para o inconsciente e assim por diante.

A noção de Turner de que obtemos o significado por meio da experiência é correta. Mas o significado é a verdadeira interpretação de si e interpretação dos outros. O significado não é inerente ao comportamento. O significado é feito a partir do comportamento. E isto eu conheço bem do teatro. Enquanto diretor teatral, eu estou sempre fazendo uso de gestos. E, então, preciso decidir como fazer com que façam o que quero que façam. O gesto em si tem bem menos “significado natural” do que se imagina. Por exemplo, o soprar um beijo. Ok, o significado pode parecer óbvio. Mas, e se o Iago é quem sopra o beijo, como acontece na peça de Shakespeare? E se o Iago é quem sopra um beijo para Otelo? Conhecemos a história do que está acontecendo entre os dois. Nessas circunstâncias, o que significa o gesto de soprar um beijo? Então vemos a Julieta fazendo isto para o Romeu, e o Iago o fazendo para Otelo – o mesmo comportamento, e, no entanto, significados inteiramente diferentes. Precisamos saber o contexto, etc. Não há nada inerente ao gesto de soprar um beijo que diz, “eu te amo”. O gesto diz muitas coisas. Quanto a isso, não podemos ser ingênuos.

Há um famoso relato na Polônia que vou te passar. Durante o período do sindicato Solidariedade,⁴² antes dele ganhar força, havia lei marcial na Polônia. Um ator famoso, que havia apoiado o governo, era odiado por grande parte da população. Mas, não havia condições de se manifestar contra ele. Então, depois que o ator se declarou publicamente a favor do regime, as pessoas foram para uma de suas performances, e, quando ele apareceu no palco, elas o aplaudiram de pé. Ele ficou feliz, achando que elas o haviam compreendido. Quando ele disse a sua primeira frase, as pessoas se levantaram novamente e permaneceram o aplaudindo de pé até que o ator humilhado se viu constrangido a deixar o palco. Mas, do que ele poderia reclamar, já que estava sendo aplaudido de pé? A comunicação foi clara, embora não no início. Passou do positivo ao negativo por meio de um gesto que o governo não poderia contestar, ou dizer que estava errado. Num nível de observação, tudo o que estava sendo dito era que “estamos felizes com este homem”, “temos tanto orgulho dele”. Mas, ele jamais conseguiu fazer a sua performance.

Não acho que animais consigam fazer a mesma coisa. Mas, até certo ponto – e podemos considerar isso em termos evolutivos – os animais mimetizam, se dissimulam, usam camuflagens, etc. Não acredito que tenham agência ao fazerem isso. Tem a ver com seleção natural. Então acho que esse negócio de expressão, mesmo aqui, nos remete a contextos específicos.

42. Solidariedade se refere a um sindicato de trabalhadores na Polônia fundado em 1980 sob a liderança de Lech Walesa. Foi o primeiro sindicato de trabalhadores de um país do Pacto de Varsóvia a não ser controlado pelo partido comunista.

Eu me vejo muito como uma pessoa que pensa em termos de contextos específicos, porque, na situação do teatro e da prática da arte, tudo está entre aspas. Foi por isso que John Austin não considerava uma fala no palco como um performativo,⁴³ porque estava sempre entre aspas. Eu estou de acordo com Goffman:⁴⁴ todos os gestos e todas as expressões na vida estão entre aspas. A única diferença, para mim, entre a vida e o palco, é que no palco a gente dá ênfase ao dito (*utterance*). Damos realce. O dito ou o gesto é sublinhado. É semelhante ao modo como uma mancha revela o verdadeiro formato de uma célula, ela mostra mais coisas do que tínhamos visto antes. Não é que na vida cotidiana somos mais autênticos e apresentamos performances reais, como o Austin imagina. É mais como Goffman, performamos com um sentido agudo de performance no palco, mas também performamos na vida cotidiana. Enfim, enganamos, colocamos as coisas entre aspas. É preciso saber o contexto do dia a dia. E acredito que as pessoas que vemos como mestres de conhecimento tradicional – tais como os xamãs ou Pinguim, o mestre de capoeira⁴⁵ –, geralmente são muito astutas. Elas são aceitas e temidas por causa de sua astúcia, porque elas conseguem falar em muitas línguas, elas se tornam mestres de expressão, e elas conseguem usar a expressão de forma agressiva ou construtiva.

JD [01:32:14]

Como ele fez com a gente.

RS [01:32:17]

Sim. Então acho que devemos levar essas coisas em conta.

JD [01:32:23]

O que você pensa em relação à ideia de que performance seja uma expressão da experiência?

RS [01:32:30 – 01:36:46]

Bom, talvez a performance seja uma expressão realçada da experiência. Mas, performance também é muitas outras coisas. Considere a performance artística. A performance artística é um pensamento crítico e também é um modo

43. John Austin discute o conceito de “performativo” em *How to do things with words*, livro publicado por Harvard University Press em Cambridge, Massachusetts, em 1962.

44. Entre outros livros, Erving Goffman escreveu *The presentation of self in everyday life* (Garden City, Nova York: Doubleday Anchor Books, 1959); *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior* (Nova York: Pantheon Books, 1967); *Frame analysis: an essay on the organization of experience* (Boston: Northeastern University Press, 1974); e *Forms of talk* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983).

45. Mestre Pinguim (Luiz Antônio Nascimento Cardoso), como já foi dito, lidera e dirige o Centro de Cultura e Extensão em Artes Afro-Brasileiras da USP. Richard Schechner visitou e interagiu com o Mestre Pinguim e participantes no centro em 26 de junho de 2012.

de ter uma experiência de graça daquilo por qual, na vida cotidiana, pagaríamos um preço alto. Pois, queremos limitar a experiência, torná-la menos dolorosa. Há muita experiência emocionalmente dolorosa na vida real, por exemplo, quando um amante ou uma amante nos rejeita, ou quando uma pessoa amada morre ou algo assim. Na vida real, expressamos a nossa dor, mas queremos limitá-la na medida do possível. Quando uma pessoa amada morre, no caso de um irlandês católico, se vai ao velório, há bebida, histórias felizes são contadas, procura-se passar pela luz do límen para chegar ao outro lado. É difícil dizer algo como “Eu me diverti na morte da minha mãe” etc. etc. Mas, na performance artística, temos a licença para explorar esses sentimentos – ser tomado por sentimentos de dor, descobrindo-os, desafiando-os, inclusive revelando as suas dimensões de prazer. O mundo do faz-de-conta, ou o mundo onírico, que não é tão realista quanto os outros mundos, é consequente nos seus modos de expandir o nosso conhecimento e a nossa experiência da experiência. Não é consequente no sentido de que a perda de uma pessoa amada tem preeminência. A tragédia na performance é algo que nos dá prazer e que vamos assistir. Na verdade, pagamos dinheiro para sentir a tragédia. Como eu disse antes, para ser verdadeiramente trágico é preciso trocar a sua vida por um conhecimento sobre a sua vida, então é isto que o teatro e as artes oferecem. As artes têm muitas funções que são comerciais, a arte é vendida e assim por diante. Mas, uma parte de sua função epistemológica é permitir ou acrescentar experiência. A ideia é permitir a expansão do escopo da experiência para realçar o nosso conhecimento de certos estados emocionais que de outra forma iríamos evitar. Cerimônias artísticas e rituais fazem isso. A gente vê pessoas chorando, pessoas rindo, pessoas se manifestando de forma exuberante em relação aos seus sentimentos, e fazendo coisas que não fariam em suas vidas cotidianas. Estes são lugares para fazer isto. É saudável, faz bem para o indivíduo, mas ocorre dentro desses limites. Então, quando o candomblé fala para ir e comer, a pessoa deixa para trás esses sentimentos. Sabe, o Aristóteles estava certo. Há uma catarse, os sentimentos vêm à tona numa experiência, elas são eliminadas, de certa forma – ao menos, temporariamente –, as pessoas receberam uma licença e depois vão em frente. Elas saem de lá. É um tipo de ritual demarcado, e também é estético. É muito valioso nesse sentido. Apesar de eu não ser uma pessoa crente – sendo um ateu, ideologicamente falando – eu acredito na eficácia da religião, não na ideologia da religião. Eu também vou à sinagoga. Gosto de ir. Não é a ideologia que me dá prazer. Eu gosto de ficar em pé. Eu gosto de fazer as orações. Eu gosto de ver pessoas ao meu lado. Tudo isso é saudável para mim. Sim, eu posso ficar do lado de fora e dizer que Deus não existe, mas o ato de cantar e mover o meu corpo e tudo mais, não é da imaginação; é real. Eu gosto também do hinduísmo. Quando estive em Abu Dhabi, eu fui à mesquita. Eu gosto dessas coisas. Então, eu procuro distinguir a experiência do processo ritual ou a experiência religiosa da ideologia. Eu rejeito a ideologia, mas aceito a experiência. [01:36:46]

FIM DA PRIMEIRA PARTE

INÍCIO DA SEGUNDA PARTE

QUESTÃO 7: O “INFINITY LOOP” (FIGURA DO “OITO DEITADO”): RELAÇÕES ENTRE DRAMAS ESTÉTICOS E SOCIAIS

JD [00:00:01 – 00:00:23]

Quero de perguntar sobre o *infinity loop*, ou figura do “oito deitado”, que você desenvolveu.⁴⁶

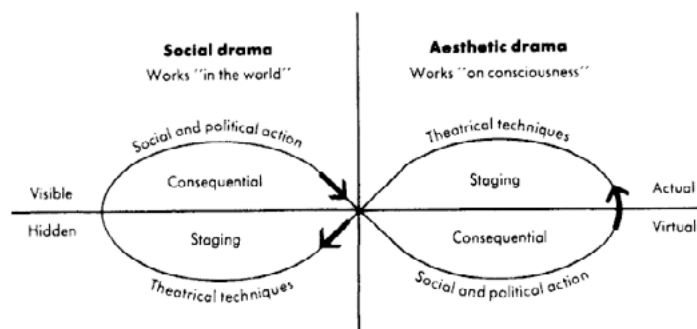
RS [00:00:25 – 00:01:20]

Antes de sua pergunta, quero dizer uma coisa. Eu me inspirei na ideia de drama social de Victor Turner, depois inventei a figura oito, que também é o símbolo do infinito. Eu não teria inventado a figura oito sem ter conhecido Turner. [...] Este diagrama é meio que 80% Turner e 20% Goffman, porque também tem a ver com a noção de performance da vida cotidiana do Goffman. [...]

JD [00:01:20]

Eu ia te perguntar sobre a ideia de que a arte imita a vida e a vida imita a arte.

46. No ensaio “Selective inattention”, como forma de discutir as relações entre dramas estéticos e dramas sociais, Richard Schechner apresenta um diagrama do *infinity loop*, a figura oito em posição horizontal (ou símbolo do infinito), da seguinte forma:



Schechner escreve: “O ‘infinity loop’ descreve um feedback dinâmico e positivo. Dramas sociais afetam dramas estéticos, dramas estéticos afetam dramas sociais. As ações visíveis de determinado drama social são informadas – moldadas, condicionadas, guiadas – por princípios estéticos e por técnicas específicas teatrais e retóricas subjacentes. Reciprocamente, o teatro estético visível de uma cultura é informado – moldado, condicionado, guiado – por processos subjacentes de interação social” [tradução de John Dawsey]. O diagrama e a citação se encontram no livro de Schechner, *Performance theory*, publicado por Routledge de Nova York e Londres, em 1988, p. 190.

RS [00:01:25]

Sim, mas você não quer saber mais a respeito da figura oito? [...]

JD [00:01:27 – 00:02:04]

Bom, eu estava pensando nos bonecos ou über-marionettes de Gordon Craig.⁴⁷ E estou imaginando que haja uma relação ali com o *infinity loop*. [...]

RS [00:02:04]

Puxa, eu não havia pensado nisso. E qual seria a relação?

JD [00:02:08]

Em certo momento, se a vida imita a arte e a arte ou aquilo que a gente chama de arte está fazendo alguma coisa, tal como um boneco, ou....

RS [00:02:22]

Como a arte controlando o boneco, que é vida, é isso que você quer dizer?

JD [00:02:26 – 00:02:59]

Não, na verdade estou pensando no modo como o boneco pode estar fazendo algo em sua relação conosco. Nós criamos bonecos, vamos supor, a partir de elementos que surgem em dramas sociais. Nós os criamos e eles se tornam reais, assim os colocamos no palco ou os inserimos em processos rituais. Nesses momentos sentimos que eles fazem algo que nos atinge. O que você pensa a respeito disso?

RS [00:03:00 – 00:08:30]

A teoria do über-marionette de Craig na verdade vem de um impulso bem diferente. Ele sentia que os atores não eram confiáveis. E ele queria bonecos de tamanho natural literalmente para que o próprio diretor pudesse fazer que eles fizessem exatamente o que pretendia que fizessem. Ele sentia que os atores estavam fazendo o que eles queriam fazer. E ele nunca disse isso, mas eu acho que ele admirava o teatro de bonecos, especialmente alguns dos teatros de bonecos da Ásia. Certamente ele admirava alguns dos teatros de bonecos italianos, que ele viu. Mas, a sua aplicação é muito interessante, muito criativa e muito diferente.

Eu não vejo assim exatamente, porque penso que todas essas relações são processuais – e isto é um termo genérico e pode significar qualquer coisa. Em outras palavras, eu nunca quis usar bonecos em meu trabalho teatral

47. Entre outros livros, Edward Gordon Craig escreveu *On the art of the theatre* (1911), *Towards a new theatre* (1913), e *The theatre advancing* (1919). Ver também o ensaio de Craig intitulado “The actor and the über-marionette”, em *The twentieth-century performance reader*, organizado por Michael Huxley e Noel Witts, e publicado por Routledge de Londres e Nova York, em 1996, pp. 159-165.

pela mesma razão que Craig os admirava. Eles não têm vida própria. Bonecos podem ser controlados, então eu prefiro que um ator ou uma atriz possa me trair, até certo ponto, ou me surpreender, ou que provoque um acidente – tal como ocorreu na noite da peça [do Teatro da Vertigem] devido ao meu mau comportamento quando eu estava atravessando a cena e sempre andando nos bastidores, desafiando a mulher com a cadeira.⁴⁸ Gosto de pensar que no teatro as coisas estão em jogo (*in play*).

No inglês, a palavra *play* tem dois significados. Há o significado comum de *play* como jogo (*game*) e assim por diante. Mas, há outro sentido, por exemplo, quando uma corda está solta e dizemos que tem um jogo na corda. Nesse caso, o significado é que as coisas são um pouco imprevisíveis. Há espaço para mudança. *Play* é visto como mais flexível do que outras formas de comportamento. Não estamos falando de um jogo estritamente regido por regras. Até mesmo em jogos assim, as regras fornecem os limites, mas o que acontece entre esses determina quem joga bem e quem não joga bem. Ambos seguem as regras, mas o vencedor sabe usar o espaço para fazer um gol. [...]

Então, eu acho assim quanto à relação entre arte e vida: uma está revisando a outra. Não é tanto que uma segue a outra. A arte imita a vida e a vida imita a arte, mas, também, a arte faz (*makes*) a vida e a vida faz a arte. Prefiro pensar assim. Mas, talvez eu não tenha escrito assim.

O modelo mimético seria o modelo aristotélico. Isso se manifesta no realismo do século dezanove, com a ideia da quarta parede e todas aquelas convenções teatrais. Também se tornou proeminente nos inícios da história do cinema, com os filmes realistas e tudo mais. O filme é um meio altamente realista, pelo menos a nível da representação visual, senão no nível da narrativa. Mas, então, quando adentramos a história posterior

48. O comportamento de Schechner antes e durante a apresentação de *Bom Retiro 958 metros* pelo Teatro da Vertigem chamou atenção. Enquanto espectadores ainda se reuniam no local indicado para se encontrar numa rua escura, esperando o início da peça, uma mulher (que acabou se revelando como uma atriz) colocou uma cadeira na calçada e começou a ler um livro. Schechner imediatamente atravessou a rua e se aproximou bem perto dela para ver o que ela estava lendo. Depois de um tempo, a atriz saiu de cena, desaparecendo de vista ao virar a esquina. Schechner novamente atravessou a rua para pegar a cadeira que ela havia deixado para trás. Quando a atriz retornou, ele estava sentado na cadeira. Schechner apenas devolveu a cadeira após uma discussão, que foi traduzida por John Dawsey do português para o inglês e de volta. Durante a apresentação, enquanto a maioria dos espectadores andava de cena em cena, Schechner procurava andar à frente surpreendendo atores e atrizes nos bastidores enquanto preparavam as cenas. Ele especialmente se sentiu atraído pela atriz Kathia Bissoli que fez o papel de um manequim descartado e que parecia ficar às margens da ação enquanto espectadores passavam por ela. Ela também apareceu na cena final do lixo.

do cinema encontramos todas aquelas formas de musicais, filmes de destruição e ficção científica, todo esse material em que o filme está construindo a sua própria realidade, em outras palavras, no qual o filme se torna fantástico, surrealista. Vejo um filme como *Avatar*, que eu mais ou menos gosto, e é tudo tão óbvio, e o filme cria um mundo dividido entre o bem e o mal, e, no entanto, os efeitos especiais são impressionantes. E há as “pessoas verdes” (*green people*). O animador certamente sabia: há uma propaganda famosa de grãos de milho verde, chamada Gigante Verde Feliz (*Jolly Green Giant*) – você já viu? É uma propaganda de milho em lata com esse cara com talo de milho. Eu pensei: “Ah! Quem fez esse filme deveria estar se lembrando da propaganda quando fez essas pessoas verdes. Obviamente, o verde é vida e tudo mais, mas há esse Gigante Verde Feliz lá no mundo da propaganda. Apenas as pessoas mais velhas se lembram. Há uma recuperação dessa figura no filme. O Gigante Verde Feliz também tem as orelhas de Spock – como se sabe, a personagem humana-vulcana de Jornada nas Estrelas (*Star Trek*) –, então também tem alguma coisa de Jornada nas Estrelas. As orelhas pontiagudas indicando uma inteligência elevada, etc. [...] Bom, onde eu estava mesmo?

Sim, eu estava falando de como a arte imita a vida. A arte afeta em vez de imita. Uma opera a outra. Uma altera a outra. Frequentemente modelamos os nossos comportamentos a partir das artes e da cultura popular, e assim por diante. Ao mesmo tempo, as artes modelam o que mostram. Então é um tipo de circuito (*loop*) de *feedback* contínuo e positivo que vai se aprofundando. Este é o *infinity loop* (circuito do infinito). Acho que o desenhiei de modo que ele movimentava o sistema inteiro, certo? Não é estático. É uma coisa processual, subindo e descendo em espiral; e vai mudando.

QUESTÃO 8: A EXPERIÊNCIA “NÃO EU... NÃO NÃO EU”

JD [00:08:36 – 00:09:32]

Quero te perguntar sobre a experiência “não eu... não não eu”.⁴⁹ Em determinado momento você fala da relação entre corpo e máscara nesses termos, o que me faz pensar em uma espécie de fricção, ou mesmo $f(r)$ icção com o R entre parênteses. Estou interessado no desenvolvimento

49. Schechner descreve a experiência do performer em termos de “não eu... não não eu”. Em “Points of contact between anthropological and theatrical thought” (em *Between theater and anthropology* publicado por The University of Pennsylvania Press da Philadelphia, em 1985, p. 6) ele comenta que várias tradições rituais e teatrais não fazem nenhum esforço para esconder o corpo por detrás da máscara, assim realçando a experiência liminar ou transicional. Em seu ensaio “Restoration of behavior” (publicado mesmo livro, p. 109), Schechner ressalta a relevância das pesquisas de Donald Winnicott sobre bebês: “Winnicott chamou certos objetos de ‘transicionais’ – entre a mãe e o bebê, pertencendo nem à mãe e nem ao bebê (os seios da mãe, o cobertorzinho, determinados brinquedos especiais)”.

da ideia de “não eu... não não eu”. Você menciona o Donald Winnicott em vários ensaios. Na semana passada, durante a sua discussão sobre rasaboxes, você mencionou outras fontes também.

RS [00:09:34 – 00:21:09]

Essa formulação vem do *neti neti*, “isso não, isso não”, do antigo hinduísmo.⁵⁰ [...] Vem de várias fontes. [...] No teatro, um ator não é a personagem, mas o ator não não é a personagem também. Quando você é um diretor e você está falando com o ator, e, quem sabe, ensaiando a peça Henrique V, posso dizer, “Oi Henrique V, por que você não...?” Não, eu digo “John, quando estiver em cena fazendo a fala do Dia de São Crispim, eu gostaria que você falasse com um pouco mais de entusiasmo”. Eu não digo, “Oi Henrique, quando estiver fazendo a sua fala...” Isto seria alguém que não fosse diretor. Eu, pelo menos, não faria isso. Eu te chamaria John, você é John. Não te chamo de Henrique, mas eu sei que você está fazendo o Henrique e que quando você entrar em cena para falar, você dirá “Aqueles que lá estiveram...”, como se sabe, a fala do Dia de São Crispim. Mas, eu também sei que o espectador sabe que você não é o Henrique. Henrique está lá no século quinze e você está aqui. Eles pagaram dinheiro para ver John Dawsey fazer Henrique V. [...] Você não é Henrique V, mas você é também Henrique V.

A primeira coisa era que “você não é, mas você é”. Isso não me parecia ser uma ideia poderosa. Então sendo uma pessoa do contra, sendo Richard e tal, pensei, “não e não não”, porque gosto de matemática. Sabe que um vezes um é igual a um, mas menos um vezes menos um também é igual a um. Menos dois vezes menos dois é igual a quatro. Isso sempre me deixou pasmo. Menos dois vezes dois é igual a menos quatro. E dois vezes dois é igual a quatro. Mas, menos dois vezes menos dois é igual a quatro. A lógica disso é que o negativo cancela o negativo. Então se pode eliminar o menos aí e conseguir o mais. Isto é aritmética ou álgebra, mas acredito que também é verdadeiro conceitualmente – que nestes dois negativos operando um contra o outro se produz no público uma experiência positiva, a experiência de ver Henrique V. Mas, também permite ao ator a liberdade de interpretar Henrique e se tornar Henrique de muitas formas diferentes. Se os atores realmente são Henrique, então eles estão acorrentados. Pirandello escreveu uma peça maravilhosa sobre isso, e se chama Henrique V,

50. No hinduísmo, particularmente Jnana Yoga e Advaita Vedanta, *neti neti* é uma expressão sânscrita que significa “isso não, isso não”, ou “nem isso, nem aquilo”. Ela se encontra nos escritos dos *Upanishads* e do *Avadhuta Gita*. Constitui uma meditação analítica para fins de se conhecer a natureza do Brahman. Corresponde à *via negativa* de formas de meditação mística ocidentais. Acesso: https://en.wikipedia.org/wiki/Neti_net_i, em 30 de outubro de 2017, 17h22.

se não me engano, ou Henrique VI, ou algo assim.⁵¹ Não é a peça *Seis personagens a procura de um autor*, mas a outra, sobre um ator que pensava ser realmente a personagem, e como isso era doido.

Nós temos relatos na história do cinema em que atores acabam ficando trancados dentro das personagens, como Bela Lugosi no papel de Drácula. Arruinou a sua vida. Ele reclamava que não conseguia outros papéis porque as pessoas o viam apenas como Drácula. Ele tinha esse sotaque húngaro de qual não conseguia escapar, então ele era o Drácula na imaginação das pessoas. Mas, isso o confinava tremendamente. Então não era que ele era “não Drácula” e “não não Drácula”, ele era Drácula. E, quando as pessoas, pelo menos, norte-americanas pensam em Drácula elas se lembram do sotaque húngaro de Bela Lugosi e dos filmes dessa figura. [...]

A liberdade que um duplo negativo proporciona para não fazer uma escolha final constitui uma fórmula profundamente processual, do “não” e “não não”. Significa não pela primeira vez, mas apenas pela segunda vez. Os três aspectos mais importantes dessa teoria são os seguintes. Em primeiro lugar, o futuro cria o passado. Esta é a ideia de que o que quero fazer amanhã determina o que vou reconstruir ou restaurar de ontem para apresentar hoje. O futuro cria o passado. Em segundo, nada é feito pela primeira vez, mas apenas pela segunda ou enésima vez, até o infinito. Em terceiro, tudo que é feito existe no campo entre não e não não. [...]

Na verdade, isto é uma teoria sobre comportamento e conhecimento humano. É uma teoria epistemológica e da experiência. Nós estamos realizando esta entrevista, mas não estamos fazendo pela primeira vez, porque a nossa linguagem, o nosso equipamento, as nossas palavras, as nossas ideias com quais começamos a brincar, todos constituem comportamentos restaurados. Estamos selecionando do meu passado e do seu passado o que estamos fazendo, e fazendo isto hoje tendo em vista um projeto futuro que pode ser um filme, ou vídeo ou qualquer coisa que queira fazer disso. Então tudo é comportamento restaurado.

Agora vou te contar a história *neti neti*. Antes de desenvolver essa teoria, eu estava morando no sul da Índia. Isso teria sido em 1976. Eu estava lendo os *Vedas* e outros escritos sagrados do hinduísmo. [...] Em um deles, havia uma narrativa sobre o estudante que procura o seu mestre, ou guru, dizendo, “guru, por favor, me diga qual é a estrutura fundamental do universo material”, e o mestre responde “*neti*”, “isso não, isso não”. O estudante reflete e, depois de um tempo, ele diz “qual é a essência do mundo espiritual?” O mestre responde “*neti, neti*”. Então o estudante pergunta, “qual é a essência do universo, a ideia de Deus?” Novamente

51. Schechner se refere à peça *Henrique IV* de Pirandello.

o guru diz “*neti, neti*”. O estudante percorre uma lista de possibilidades a respeito da essência e do centro das coisas, e, a cada pergunta, recebe a resposta “*neti, neti*”, “isso não, aquilo não”. Finalmente, a iluminação vem de que *neti* é a resposta. A essência do universo é “isso não”. O “isso não” é o que o universo é.

Isso é tão contemporâneo. Algumas das descobertas recentes sobre a natureza física do universo são particularmente interessantes. No âmago do universo, cientistas encontram matéria escura. Talvez se possa sugerir que isto é o não do universo, a matéria que não conseguimos observar diretamente.

Eu também fui bastante afetado pelo poema ou ensaio de Keats, onde ele discute a capacidade negativa.⁵² Keats escreve que a grandeza de Shakespeare vem de sua capacidade negativa. O que Keats quis dizer? Keats diz em seu ensaio que Shakespeare tem a capacidade de se transformar em qualquer um, então não é ninguém (*Shakespeare has the capability to become anyone, therefore he is no one*). Se ele tivesse uma personalidade, ele não poderia ser todas as outras personalidades que ele tem a capacidade de ser. Shakespeare tem uma capacidade negativa. Isso é tão brilhante. Isso também tem a ver com a minha atração pelo vazio, ou ponto zero e por aí adiante. Essas são ideias científicas e, também, ideias místicas. Essas ideias místicas me atraem porque reduzem as coisas ao zero. Acabo de fazer uma peça intitulada *Imagining zero (Imaginando o zero)* em que falo sobre o zero, o que é zero. Zero é nada, mas também é um multiplicador. [RS abre o seu caderno e começa a escrever enquanto fala.] Aqui, vamos fazer uma pequena coisa. Podemos usar este caderno. Aqui está o zero. Zero é nada. [RS desenha o número um ao lado do zero.] Agora, o que é? Virou dez. Se desenhar outro zero, assim, vira cem. Depois, vira mil, ou dez mil. Então, o nada se transforma em tudo. E este computador? Isto tudo, este belo computador, é um sistema de uns e zeros. Só isso. Ele tem uns e zeros. Agora, como arranjá-los e como programa-los é tudo que existe naquele chip.

Se chips mais avançados forem desenvolvidos, e tenho certeza que isso vai acontecer, seja o que fizerem, terá um zero. Isto eu posso prever. E passando para o misticismo, seja lá o que Deus for, ele é zero. Se Deus tem algo além de zero, já foi criado. Então isso não é só eu. Há uma quantidade imensa de pensamento místico e, a meu ver, muito poderoso, sobre o zero.

52. O termo “capacidade negativa” foi usado inicialmente pelo poeta romântico John Keats em uma carta para George e Tom Keats em 21 ou 27 de dezembro de 1817. Acesso: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69384/selections-from-keatss-letters>. 30 de outubro de 2017, 17h44. Em uma carta a John Woodhouse, enviada em 27 de outubro de 1818, John Keats escreve: “Quanto ao próprio caráter poético (refiro-me à espécie da qual, se eu for algo, eu sou membro...), ele não é ele mesmo – não tem self – é toda coisa e nada – não tem caráter”. Cf. J. Keats, *Letters of John Keats*, org. M. B. Forman (Oxford, Oxford University Press, 1935), p. 227.

QUESTÃO 9: JO-HA-KYU E A VARIEDADE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

JD [00:21:12 – 00:21:52]

Eu queria te perguntar sobre *jo-ha-kyu* e algumas outras coisas.⁵³ Como se sabe, Victor Turner desenvolveu o modelo de drama social e a crítica de Clifford Geertz é bem conhecida.⁵⁴ Mas, a sua discussão de *jo-ha-kyu* nos permite pensar em muitas formas estéticas possíveis, além da que inspirou os escritos de Turner. O que você pensa sobre isso?

RS [00:21:52 – 00:25:32]

Bom, *jo-ha-kyu* é uma teoria desenvolvida por Motokiyo Zeami – Zeami é o nome de família. O seu pai foi Kan'ami, e, juntos, eles começaram a escola Kanze do drama Nô. Pensando bem, o *noh* do drama Nô é uma palavra N-O-H. [RS está evocando a discussão anterior sobre *neti, neti*, “isso não, isso não”.] Não há nenhuma relação com a numerologia sobre qual estávamos falando, mas não deixa de ser interessante. Seja como for, Zeami diz que o ritmo estético básico do drama Nô é *jo-ha-kyu*, que significa “lento-médio-rápido”. Então *jo-ha-kyu* seria assim... [RS bate de leve com a caneta no caderno.] Agora, não temos o número, mas sim a noção de ir lentamente, como em *jo*, depois acelerando aos poucos ao *ha*, e, a seguir, a um *kyu* bem rápido. Logo então, paramos. Ao realizar os gestos

53. Em “Theatre anthropology” (publicado por Drama Review 94, 2:5-32, 1982), Eugenio Barba escreve: “A expressão de *jo-ha-kyu* representa as três fases em que todas as ações de um ator são subdivididas. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que tende a aumentar e outra que retém (*jo* = reter); a segunda fase (*ha* = romper) ocorre no momento em que se libera dessa força, até que se chega à terceira fase (*kyu* = velocidade) em que a ação chega ao seu momento culminante, usando toda a sua força até que pare, repentinamente, como se estivesse frente a frente com um obstáculo, uma nova resistência” [tradução de John Dawsey]. Este trecho é citado por Schechner em “Points of contact between anthropological and theatrical thought” (o primeiro ensaio do livro *Between theater and anthropology*, publicado pela University of Pennsylvania Press de Philadelphia, em 1985, p. 12).

54. O modelo de drama social de Victor Turner aparece em muitos dos seus escritos. Em *Schism and continuity in an African Society* (publicado por University of Manchester em 1957), onde o conceito foi inicialmente elaborado, Turner escreve: “Em suma, a *forma processual* do drama social pode ser formulada da seguinte maneira: 1) ruptura; 2) crise; 3) ação reparadora; 4) reintegração ou reconhecimento de cisão” (p. 92) [tradução de John Dawsey]. Em sua crítica ao uso do modelo por Turner, Clifford Geertz escreve: “Com diferentes graus de rigor e detalhamento, Turner e seus seguidores vem aplicando o esquema para discutir ritos tribais de passagem, cerimônias de cura, e processos judiciais; insurreições mexicanas, sagas islandesas, e dificuldades de Thomas Becket com Henrique II; narrativas picantes, movimentos milenaristas, carnavais caribenhos, e caças indígenas de peiote; e convulsões políticas dos anos 1960. Uma forma para todas as estações” [tradução de John Dawsey]. Esta citação vem do ensaio de Geertz, “Blurred genres: the refiguration of social thought”, em *Local knowledge*, publicado por Basic Books, em 1983, p. 28.

do Nô, por exemplo, estendendo o braço, não se faz assim [RS estende o braço num ritmo constante], mas se faz desse jeito [RS estende o braço no ritmo do *jo-ha-kyu*]. Andar, falar, e todos os movimentos podem ser feitos dessa forma. A ideia subjacente do *jo-ha-kyu* é tão reducionista e, no entanto, tão elegante. O final se chama de quebra. Bom, na verdade, não quebra. Vai assim “pa-pa-pa... pa”. Pode-se ter uma pequena quebra no final. Há diferentes formas de terminar. [...] Mas, ele diz que este é o ritmo estético básico, que se deve seguir em performance e na construção da poesia. Acho que algumas coisas aqui são de muito valor para a performance. Nunca sigo essas coisas de modo submisso. Às vezes se quer fazer uso deste ritmo, às vezes se quer fazer uso de outro. E há a noção de fluxo (*flow*). Há fluxo, que é assim [RS faz uma demonstração com o movimento do braço], e fluxo contido (*bounded flow*), que é desse jeito [RS faz uma demonstração]. Com o fluxo contido, estou puxando para dentro e há o movimento para fora, que se pode ver como resistência. Estou segurando enquanto vou para frente, abrindo uma relação. A resistência proporciona uma relação daqui para lá em cima. Puxar para trás é pura resistência aqui, mas imagino as duas coisas. Mas *jo-ha-kyu* e fluxo contido são muito poderosos. Uma vez que aprende esses ritmos, pode-se brincar com eles. Obviamente, estão no drama Nô, estão na dança, e seja o que for.



JD [00:25:57]

Em alguns escritos, encontrei outras traduções em que *jo* significa “retenção” ou “retenção de forças”, *ha* significa “quebra” ou “ruptura” (proporcionando a liberação de forças que estavam sendo retidas), e *kyu* significa “velocidade”.⁵⁵ Isso seria algo diferente? [...]

55. De acordo com Eugenio Barba, que é citado por Schechner, como visto em nota anterior no. 53, *jo* = retenção; *ha* = quebra ou ruptura; e *kyu* = velocidade.

RS [00:27:18 – 00:27:34]

Bom, eu teria que checar, mas o meu entendimento vem sendo que o significado literal em japonês é “lento-médio-rápido”. O outro parece bastante com drama social, não?

JD [00:27:34]

Acho que sim. Mas, em *jo-ha-kyu*, da forma que eu havia entendido, o momento de “quebra” ou “ruptura” seria de liberação, enquanto que no drama social seria algo que cria problemas a ser resolvidos. Mas, eu posso estar fazendo uma des-leitura. [...]

RS [00:27:55 – 00:39:03]

Há um curso que ofereço em estética comparada. Existe dramaturgia em que a estrutura dramática – com começo, meio e fim – se baseia em *agon*, ou seja, no conflito e na resolução do conflito. Este é o modelo de drama social que Turner elaborou a partir de dramas estéticos, claro. Mas, há outras formas de dramaturgia. Então, este curso procura explorar teoria e prática de performance comparada. Como se sabe, *práxis* é a palavra grega para ação, e ação é o termo chave de Aristóteles. E tragédia, em sua visão, é a imitação de uma ação de certa magnitude com começo, meio e fim. Então, a ação está no centro dessa teoria.

Na Índia, encontramos a estética do *rasa*. O *Natyasastra* é um texto antigo, de aproximadamente 2000 anos, sobre estética clássica indiana, que trata das origens míticas das artes da performance – incluindo teatro, dança e música – até os pressupostos teóricos e aplicações práticas – gestos, costumes, os três tipos diferentes de teatro: triangular, retangular e quadrado; às formas de atuação; aos dez diferentes tipos de peças; etc. É um compêndio completo. A teoria do *rasa* está no centro disso. *Rasa* literalmente significa “suco” ou “sabor”. É uma ideia de algo que permeia, habita, ou aromatiza, em vez de algo visual. Já escrevi bastante sobre isso. Não quero entrar em muitos detalhes, mas *rasa* trata de emoções, ou, melhor, de emoções como sabores. Temos a qualidade do sabor da alegria; a qualidade do sabor da coragem; ou a qualidade do sabor da tristeza; etc. E há oito alvos, oito *rasas*. [RS abre o seu caderno.] Vou te passar: *sringara*, que significa “desejo” ou “amor”; *raudra*, “raiva”; *bibhatsa*, “nojo”; *karuna*, “piedade”, “tristeza” ou “dor”; *hasya*, “humor”. “júbilo” ou “riso”; *adbhuta*, “surpresa” ou “espanto”; *bahyanaka*, “medo” ou “vergonha”; e *vira*, “energia”, “vigor” ou “coragem”. A teoria diz que é possível produzir todas as emoções que um ser humano pode sentir expressando um *rasa* com pureza ou em combinação com outros *rasas*. Ao combinar dois ou três ou quatro, eles podem ficar bem complicados.

Esta era a teoria de Barata Muni há uns 2000 anos atrás. Então, há uns 1000 anos atrás, Abhinavagupta, um devoto de Shiva, que também era budista, teve outra ideia. O budismo, só para lembrar, era uma ramificação

do hinduísmo. A relação entre budismo e hinduísmo é semelhante à que existe entre cristianismo e judaísmo. Em todo caso, o devoto de Shiva teve a ideia de que haveria mais um *rasa*, o nono, que se chama *santa*, e que significa “paz”, “contentamento”, “libertação”. Quando se mescla os oito *rasas*, se transcende e se obtém o contentamento.

Não temos o manuscrito original do *Natyasastra*. Temos fragmentos de quinhentos ou seiscentos a oitocentos anos atrás. Não tenho certeza em relação a todos os fragmentos, mas foram os estudiosos alemães e ingleses, especialistas na Ásia, que reuniram uma porção de manuscritos formando o *Natyasastra*. [...] Eles montaram isso. Tenho que aceitar isso. Não estou interessado na história do texto, o meu interesse é na teoria subjacente sobre as emoções.

Então, Aristóteles desenvolveu uma teoria sobre ação. *Rasa* é uma teoria das emoções. *Ch'i* é a palavra chinesa para a região do corpo entre o umbigo e o osso púbico, aqui. *Ch'i* se refere à sua energia básica. No sistema indiano, existe *kundalini* [RS se levanta para mostrar onde o *kundalini* se localiza], que fica na base da espinha dorsal. Então você vai subindo pela espinha dorsal até os círculos *chakra*. [...] *Ch'i* e *kundalini* ..., estão todos interrelacionados. São todos do interior e, eu acredito, tem a ver com aquilo sobre qual falei outro dia, o sistema nervoso entérico (SNE), a noção de um “cérebro na barriga”, o *belly brain*.⁵⁶



56. Richard Schechner discute o sistema nervoso entérico (ENS) e o “cérebro na barriga” em “Rasaesthetics” (publicado por *The Drama Review* 45, 3, T171, Fall 2001) e em “Pontos de contato’ revisitados” (publicado em *Revista de Antropologia* 56, 2, julho-dezembro 2013, pp. 23-66, e na coletânea *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (publicado pela editora Terceiro Nome de São Paulo, em 2013, pp. 37-68, organizada por John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, e Marianna F. M. Monteiro).

Nós temos um grande número de células nervosas do esôfago ou anus, e de todo o sistema digestivo, em que os neurônios são exatamente iguais aos que se encontram no cérebro. Mas, não estamos cientes disso durante todo o tempo. A informação viaja no nervo vago. Preciso checar isso, mas viaja como numa rua de mão única. Acho que há mais coisas subindo e dando informação ao cérebro na cabeça do que descendo. Então, temos um cérebro na barriga. A parte *ch'i* pratica imitação e performance, e *rasa* é a mistura e maestria sobre as emoções. Os meus exercícios rasabox tem a ver com isso. *Ch'i* tem mais a ver com o centro de energia. Artes marciais contém energia corporal. Yoga também tem a ver com *ch'i*. Eles não chamam de *ch'i* na Índia. Yoga é diferente das coisas do *rasa*. Então, onde estão as fontes de nossa energia? As duas teorias, *rasa* e *ch'i*, dizem que podemos ativar e descobrir o nosso sistema nervoso entérico, e podemos treiná-lo como treinamos o sistema nervoso aqui em cima. [RS toca a sua cabeça.]

A palavra *hana* usada por Zeami significa flor, e, como eu disse, é a essência do drama Nô. A flor evoca a delicadeza, a beleza e o efêmero. Os gregos sentiam a permanência. Ainda temos as ruínas greco-romanas. Quando fizeram as coisas, as fizeram para durar. O drama Nô, porém, é efêmero. Nele se pode sonhar e, como um sonho, ele se desvanece. É um sonho acordado. Deve-se ver o drama Nô em um estado hipnótico. Por isso as pessoas sempre brincam comigo por eu dormir no teatro, algo que faço realmente. Mas, às vezes, estou meio dormindo, meio que ouvindo e meio que não. Mas, no drama Nô, todas as pessoas do público estão assim – às vezes durante cinco horas ou mais. Elas ouvem, elas meio que veem. Estão ali hipnologicamente mesclando o que está diante delas no palco com o que passa por suas cabeças. É uma atenção aberta em vez de uma atenção focada. Há pouco em termos de ação teatral no teatro Nô. A dramaturgia é bem simples. Chega-se a um lugar e o guarda ou guardião diz que este é um lugar onde uma pessoa cometeu suicídio, ou onde uma grande batalha aconteceu, ou algo aconteceu. E a pessoa que chega diz que isso é muito interessante. Ela é um monge budista e está sempre observando – como um tipo de antropólogo. Há um momento no meio da peça quando o *kyogen* vem e apresenta um interlúdio cômico. É outra coisa inteiramente. Na segunda parte da peça, o guardião ou outra figura acaba se revelando como um fantasma ou espírito da pessoa ou das pessoas sobre quais falava. Ele vem e dança o último momento da vida daquela pessoa ou pessoas, ou daquilo que as fez serem o que eram.

O monge budista conta o rosário e faz exercícios. Agora o monge budista também é um xamã. O drama Nô combina budismo e xintoísmo, a religião nativa do Japão, que é bem xamanística. Lembre-se que o Japão está geograficamente não muito longe da Sibéria e não muito longe do Alaska. De fato, as pessoas do norte do Japão são chamadas de

“peludas”.⁵⁷ Eu as conheci. Elas não se parecem com japoneses asiáticos. São mais parecidas com siberianos ou europeus asiáticos. Os homens têm barbas espessas e assim por diante. Esta também é uma cultura xamanística. E os chineses vieram. Então, há uma mescla no drama do teatro Nô que conserva e realiza em cena coisas do xamanismo e coisas chinesas. As cerimônias coreanas, em que exorcismos ocorrem nos momentos finais, também são xamanísticas.

No teatro Nô a pessoa está meio que assistindo e, de repente, ele vai embora. É tão belo, mas, como uma flor, desaparece. As flores não são folhas; folhas permanecem durante a estação inteira. As flores desaparecem, especialmente no Japão, as flores da primavera. Como se chamam? Sim, as cerejeiras. As flores das cerejeiras vêm como a neve, uma neve de flores de cerejeiras caindo e, de repente, desaparecem. Claro, isso acontecia no tempo de Zeami também. *Hana* tem a ver com a natureza efêmera da performance. É isto que amo na performance, que ela está aqui e não está aqui, ela está aqui e desaparece. Ela não é como a Acrópole, não é feita para durar. Ela é feita para evocar e para durar na memória. Amo este tipo de arte também. O meu curso ensina as relações entre esses conceitos.

QUESTÃO 10: PERFORMANCE PALEOLÍTICA

JD [00:39:05 – 00:39:22]

Estamos chegando ao fim, mas eu queria te perguntar sobre arte das cavernas e performance paleolítica. O que podemos aprender com isso?

RS [00:39:26 – 00:50:55]

Bom, desde quando escrevi sobre isso, muita coisa foi escrita, então quero recomendar algumas coisas. David Lewis-Williams, um antropólogo sul-africano, escreveu *The mind and the cave*.⁵⁸ Você conhece este livro? É um livro muito bom. E Yam-Pierre Montelle escreveu *Paleoperformance*.⁵⁹ Um pouco antes, John Pfeiffer escreveu um livro importante chamado *The creative explosion*, que também discute essa coisa paleolítica.⁶⁰

Quero dizer várias coisas. Em primeiro lugar, existem essas cavernas e outras estão sendo descobertas, como Chauvet que foi encontrada há

57. Trata-se do povo Ainu.

58. O livro *The mind and the cave*, de David Lewis-Williams, foi publicado por Thames and Hudson de Londres, em 2002.

59. O livro *Paleoperformance* de Yann-Pierre Montelle foi publicado por Seagull Books de Londres, Nova York e Calcutá, em 2007.

60. O livro *The creative explosion* de John Pfeiffer foi publicado por Harper & Row de Nova York, em 1982.

apenas 20 ou 30 anos.⁶¹ Werner Herzog fez um filme, que se chama *Cave of forgotten dreams*, sobre Chauvet.⁶² Lascaux e outras cavernas são conhecidas há mais de um século, mas Chauvet é conhecida há apenas 30 anos ou menos. E é uma das mais antigas. Então não há motivo para pensar que outras não serão descobertas. [...]

Claramente, o que acontece aqui é performance. Não são galerias de arte. Por que achamos que são galerias de arte? As imagens são belíssimas, mas há tantas evidências mostrando que os lugares são mais bem caracterizados como centros de performance, em vez de galerias de arte. São de difícil acesso. Não havia, na verdade, uma fonte constante de luz. Nós estamos as vendo com luz elétrica e fotografia com flash. A única fonte de luz então teria sido animal com tochas. [...] Muitas das imagens estão sobrepostas umas às outras. Constituem palimpsestos, e isso significa que o fazer da arte teria sido mais importante do que o olhar para ela. Se o olhar para ela tivesse sido mais importante, então se diria “bom, não pinte sobre ela, quero olhar para ela, pinte em outro lugar”. E também há coisas como impressões de mãos e coisas que não são representadas com tanta beleza. [...] Eu nunca entrei nessas cavernas. Eu gostaria de ter entrado, mas acho que perdi a minha chance. Eu poderia ter ido com Montelle, mas acabei não indo.

Há muitas interpretações sobre o que está acontecendo aqui, mas vou resumir as duas que mais gosto. A primeira poderia ser chamada de iniciatória. Eu nem chamaria assim. Eu usaria o termo ciclo da vida, me referindo a algum ritual tendo a ver com ciclos da vida. Há pegadas. Em um dos casos, pelo menos, se encontram pegadas pequenas ao lado de pegadas grandes. Então havia crianças e adultos. E elas estão em círculo, fazendo um percurso anti-horário. Dá para ver pelos pés. Mostram aquela direcionalidade antiga e persistente sobre qual quase nada foi escrito. Eu gostaria de descobrir por que esse sentido anti-horário. É uma questão interessante, falamos um pouco sobre isso. Então, esta seria uma possibilidade a respeito do que estaria acontecendo lá dentro.

A outra possibilidade seria alguma forma de xamanismo, talvez envolvendo viagens de espíritos e conexões com seres não humanos. Grande parte dessa arte é obviamente arte sobre animais. Não acredito que sejam pinturas naturalistas de animais que amamos. Há grandes felinos, cavalos, auroques, elãs, que são como antílopes. Não há os pequenos

61. Chauvet foi encontrada em 1994.

62. *Cave of forgotten dreams* (“Caverna dos sonhos esquecidos”) é um filme documentário 3D, de 2010, sobre a caverna de Chauvet no sul da França, que contém as imagens pintadas por humanos mais antigas até então descobertas. Algumas das pinturas foram feitas há 30 mil ou mais anos atrás.

animais que certamente havia por lá, como a lebre. Provavelmente havia cachorros domesticados então. As imagens das cavernas são de grandes animais que seriam temidos. Há ursos. Animais temidos e caçados aparentemente formam o repertório de animais nessas pinturas.

Há argumentos de que isso é magia animal, tendo a ver com maestria sobre os animais. Talvez. Seja o que for, acho que é cerimonial. Mostra performance, ou seja, uma combinação envolvendo o preparo do ambiente, o uso do ambiente, e o fazendo algo no ambiente, não apenas o olhar para algo. Não se trata de um museu de arte. Tudo se reúne nesses lugares ainda conhecidos como sendo os locais desenvolvidos mais antigos de cultura humana. Essas coisas meio que explodem no meio do nada. São belíssimas. Você já as viu, claro. São belas figuras. Não são esboços de treino. Esses artistas, apenas eles, têm uma oportunidade de criar essas pinturas e às vezes fazem um belíssimo uso do ambiente. E estamos falando de Chauvet, de 35 a 45 mil anos atrás a 18 mil anos atrás. Isso está além de nossa imaginação cultural. Pensamos na Mesopotâmia, que foi quando? Oito mil anos atrás? O Egito, sete mil anos atrás. Então chegamos a coisas mais recentes. Obviamente, há os primeiros humanos, como se sabe, a “Lucy”, alguns milhões de anos atrás. E, antes disso, não temos acesso de verdade. Quer dizer, temos acesso e tudo mais, mas não temos bons registros. Temos esqueletos e partes de esqueletos, estamos discutindo se humanos e Neandertais na Europa se cruzaram, temos flautas Neandertais de 30 mil anos atrás. Já ouviu a gravação? Uma pessoa fez uma réplica da flauta, então a tocou. É meio bonito. Não temos nenhuma garantia de que esta tenha sido a música que tocavam, mas temos a flauta. De qualquer forma, há aproximadamente 40 a 30 mil anos atrás esse trabalho surge. Provavelmente iremos olhar para a velha máquina de datilografia assim. [RS se refere à máquina de datilografia ao lado do esqueleto, a “avó do Napedra”.]



Não acredito que simplesmente entraram nas cavernas e, de repente, começaram a fazer essa arte tão bela. Há vários modos de explicar isso. Uma explicação seria que eles pintavam na entrada das cavernas, só que essa arte não deixou vestígios. Então ficamos apenas com o que foi preservado, não o registro de tudo que faziam. Outra seria que haveria outras cavernas com os esboços e material preparativo, ou talvez esse material e as pinturas de qualidade inferior foram feitos do lado de fora e apenas os mestres podiam entrar nas cavernas para pintar, apenas os que a comunidade reconhecia como sendo os melhores pintores podiam entrar. Os outros pintavam do lado de fora. Ou seja, há muitas explicações que não podem ser provadas, nem descartadas, mas não me parece lógico pensar que há 35 mil anos atrás pessoas que não praticavam a pintura de repente pintaram essas obras-primas. Sabe? Eu não consigo pintar ou desenhar assim, você provavelmente não consegue, no entanto eles estavam pintando assim com pinceis feitos de não sei o que, e são coisas maravilhosas. Também faziam esculturas.

A coisa interessante é que essas cavernas aparentemente eram centros cerimoniais em que se testemunha a continuidade entre a vida animal e a humana. Foram elaboradas teorias sobre tabus, totens e assim por diante. Eu não sei o que pensar em relação a essas teorias. Mas, a questão é que humanos se sentiam como parte da teia da vida.

Eu acho que na Europa, pelo menos na Renascença, aprendemos a nos separar disso, mas isso seria a coisa temporária. Acredito que agora até mesmo os europeus e americanos europeus estão tentando voltar a essa unidade. E acho que muitas culturas tradicionais nunca deixaram essa unidade. Sentiam que faziam parte da teia da vida. Associar-se com animais e outras partes da natureza não era nada fora do comum. A anomalia são esses quinhentos ou seiscentos anos dessa coisa. Isto tem sido uma anomalia catastrófica. Essas culturas se tornaram tão fortes, passaram a dominar, e tomaram do mundo os recursos, o petróleo, isso e aquilo. Culturas tradicionais obviamente eram sustentáveis. Não havia escolha. Não tinham as teorias ecológicas. Os índios estavam caçando o quanto podiam, mas, até que o rifle tenha chegado, as suas armas não eram suficientemente eficientes para eliminar o bisão. Depois o fizeram. Mataram tanto quanto os colonos. Não é que os primeiros povos eram tão bons, mas a sustentabilidade era uma necessidade, pois caçavam com métodos primitivos. Quando se pesca com anzol, isto é uma coisa. Quando se pesca baleias com arpões, ok. Mas, se tiver uma arma que atira nelas, se tiver um lançador que colhe o mar inteiro, é outra coisa. É algo hediondo.

A luta tem que ser justa. Você pode levar um grande canhão e atirar num mamífero pensante. Não acho certo nem com arpões, mas vejo como isso pode ter acontecido. Há um caminho longo percorrido entre

Moby Dick e esses navios da indústria baleeira. É um caminho longo disso tudo para as cavernas. Mas, acho que o que estou dizendo é que as relações cerimoniais com os animais e com a teia da vida estavam representadas nesses lugares.

QUESTÃO 11: O “CÉREBRO NA BARRIGA”

JD [00:50:55]

Eu quero te perguntar de novo a respeito do seu trabalho recente sobre o cérebro. Em sua apresentação “Revisitando pontos de contato” você fala de dois cérebros, um na cabeça e outro na barriga, o *belly brain*.⁶³ Há também uma barriga no cérebro?

RS [00:51:27 – 00:53:40]

Bom, há sim. O objetivo do treinamento rasabox é treinar o sistema nervoso entérico e, até certo ponto, ganhar acesso a ele. Começa no cérebro da cabeça, claro. Se conseguir acesso para saber o que está acontecendo com esses neurônios, se conseguir sentir o que está acontecendo ali, então será possível treiná-lo. Algumas das artes marciais asiáticas tendem a fazer isso. Não tenho conhecimento suficiente sobre danças e cerimônias africanas que também envolvem esse tipo de treinamento. Mas, eu acho que muitas dessas coisas, que Turner diria ter a ver com o sistema límbico – que se aloja na base da cabeça –, tem a ver também com o sistema entérico. A batida ininterrupta dos tambores, os movimentos para cima e para baixo, e assim por diante, obviamente afetam essas coisas. Acho que há bastante conhecimento local sobre isso e devemos entrar em relações colaborativas com mestres locais que podem conhecer as técnicas mais que a teoria. Temos formas bem sofisticadas de teoria, e os mestres desenvolveram modos de treinamento muito sofisticados. Podemos fazer um casamento entre os dois. [...] Eu queria ter mais anos de vida pela frente do que eu tenho porque eu adoraria trabalhar nisso com mestres locais para elaborar alguns experimentos. [...]

QUESTÃO 12: ETOLOGIA E FÍSICA

JD [00:53:42]

Gostaria de te perguntar sobre etologia e física.

RS [00:53:48]

Entendo a etologia. O que seria a física? A discussão sobre o Grande Colisor de Hádrons?

63. Ver nota no. 56. A noção de “cérebro na barriga” também foi discutida em relação à questão 9: *jo-ha-kyu* e a variedade da experiência estética.

JD [00:53:56]

Sim. Acho que uma dimensão interessante do seu trabalho é nos levar a pensar não apenas na performance de humanos, mas, também, de animais. Agora, me parece que você está até mesmo indo em direção às partículas físicas, e ao universo físico. Em “Revisitando ‘pontos de contato’”,⁶⁴ no final do ensaio e da sua apresentação, você chama atenção para os movimentos giratórios de dançarinos do candomblé e do Grande Colisor de Hádrons. Seria interessante ouvir os seus comentários.

RS [00:54:37 – 00:59:43]

Isso realmente está nos inícios. Estou nos inícios desses pensamentos. Obviamente, o universo físico, por definição, é um universo em movimento. Na minha introdução à performance, começo dizendo que há o ser, há o fazer, há o mostrar fazer, e há o explicar o mostrar fazer.⁶⁵ Então, o ser é o que é, o fazer é em ação, o mostrar fazer é performar, e o estudar o mostrar fazer são os estudos de performance. Não há nenhum ser sem fazer, há apenas o ser abstrato. Quero dizer, o *neti* ou o “não isso” de Deus, se algum Deus houver, é puro ser. Não temos o movimento ainda. Mas, a partir do *big bang*, ou do momento em que a singularidade ganha movimento, a partir da expansão, há apenas expansão e contração, não há mais quietude. De acordo com a física básica, há aproximadamente 17 bilhões de anos, da singularidade veio o *big bang*, certo? O ovo cósmico – ou, seja o que quiser chamar isso. Antes disso está além da nossa capacidade de conceber, é puro ser.

O puro ser está fora dos nossos domínios. Está nos domínios do misticismo ou da agência divina. Fazer é o que o universo faz. A questão é qual será a direção disso, se o Grande Colisor de Hádrons gira no sentido anti-horário. Vou precisar checar isso. Gira no sentido anti-horário pela mesma razão que os movimentos giratórios do candomblé, dos derviches sufis e tantos outros? [...]

Teria a ver com o fato de estar ao sul ou ao norte do equador? Acho que está em toda parte, então eu diria que tem a ver com o cérebro. Mas, talvez seja algo no cosmos. Talvez o movimento básico do cosmos seja anti-horário, que leio como como um canhoto, pois se estou de frente ao relógio, o movimento anti-horário vai da esquerda para a direita. Certo, vai desse

64. “Revisitando ‘pontos de contato’” foi apresentado em 4 de julho de 2012, na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia em São Paulo, e publicado na Revista de Antropologia (vol. 56, no. 2, julho-dezembro 2013, pp. 23-66) e na coletânea *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (São Paulo: Terceiro Nome, 2013, pp. 37-68), organizada por John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, e Marianna F. M. Monteiro.

65 Ver *Performance studies: an introduction*, de Richard Schechner (publicado por Routledge em Londres e Nova York, em 2002), p. 22.

jeito e não de outro, claro, com meu narcisismo infantil, gosto da ideia, como um canhoto, que o universo inteiro vai da esquerda para a direita.

Estou bem no início desses pensamentos. Fico contente que você tenha deixado isso para o fim da entrevista porque está tão lá longe que não sei o que fazer com ele. Antes de mais nada, preciso descobrir se o movimento giratório do Grande Colisor de Hádrons vai da esquerda para a direita ou não. Como enviar os elétrons quando vão colidir uns com os outros? Bom, provavelmente, se vão colidir uns com os outros, eles precisam se movimentar nas duas direções. Alguns teriam que ser anti-horário, outros no sentido horário. A questão do Colisor é que as coisas colidem. Acabo de ver isso. As coisas não podem ir numa única direção para colidir. Preciso resolver isso.

Não sei se aquela última sentença [de “Revisitando ‘pontos de contato’”] que é tão elegante irá sobreviver à pesquisa. Isso talvez seja interessante. Vou dizer aqui para a câmera. [RS fala para a câmera.] Às vezes, quando tenho uma ideia que é como uma ideia eureka! – algo, você sabe, que pode acontecer quando se acorda de manhã ou entra no chuveiro – não há provas. É apenas uma ideia. Depois, preciso checar, e muitas dessas ideias precisam ser descartadas. Estão erradas. O Grande Colisor de Hádrons pode estar indo nas duas direções porque as coisas precisam colidir, ou então está indo em uma direção e, em algum momento, há uma barreira, algo assim. Não sei. Preciso checar. Mas, há boas ideias que não vão render. Então, uma das coisas que um artista ou cientista precisa saber fazer é ficar satisfeito dizendo “isso é maluquice, está errado, vou abandonar essa ideia”.⁶⁶

66. Em “Revisitando ‘pontos de contato’” (In: *Antropologia e performance: ensaios Napedra* São Paulo: Terceiro Nome, 2013, pp. 37-68, organizada por John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, e Marianna F. M. Monteiro), Richard Schechner, na verdade, não diz que o movimento do Grande Colisor de Hádrons é em sentido anti-horário. No último parágrafo do ensaio, Schechner escreve: “O que a performance faz é criar mundos, ou, se levarmos ao pé da letra o que afirmam mestres de cerimônias sagradas, proporcionar o acesso a outros mundos e relações interativas com seres não humanos. O que os físicos têm feito no CERN também é uma tentativa de acessar outro mundo, aquele que esses cientistas acreditam ser fundamental – mesmo que quase imperceptível – para o mundo em que vivemos em um sentido ordinário. Os dançarinos que vi no Candomblé próximo ao Rio em julho de 2012 tinham localizado o seu próprio bóson de Higgs. Não seria nosso trabalho como antropólogos e artistas – como seres humanos dotados de um grande cérebro – promover a comunicação efetiva e respeitosa entre aqueles possuídos pelos orixás e aqueles possuídos pelo Grande Colisor de Hádrons?” (p. 63).

QUESTÃO 13: A AUTOBIOGRAFIA “RICHARD SCHECHNER COM MENTIRAS”

JD [00:59:47]

Você disse que pensa em escrever uma autobiografia com o seguinte título: “Richard Schechner com mentiras”. Quais mentiras você contaria? Você teria algo a dizer sobre a sua infância, a sua escola, ou, seja o que for?

RS [01:00:03 – 01:06:42]

O que eu quis dizer é que eu gostaria de ter a oportunidade de usar a minha vida como a base para um romance. E gostaria de ter a oportunidade de reconhecer que as autobiografias de todo mundo estão cheias de mentiras. Não temos como evitar. Há mentiras óbvias, tal como se eu dissesse que morei em São Francisco durante dez anos. Nunca morei. E, mentiras mais interessantes, tal como se eu contasse a história de como eu estava sempre em apuros quando era criança. Talvez estivesse sempre em apuros, talvez não. Lembro como se estivesse sempre em apuros, mas isso não quer dizer que eu estava sempre em apuros.

Eu gostaria de ter a oportunidade de dizer ao leitor, logo de início, que essa autobiografia não é diferente de qualquer outra autobiografia. Até certo ponto ela é tendenciosa, pois tende a me favorecer, e é também, até certo ponto, a mais honesta que consegue ser. Mas, não é possível que seja totalmente honesta. Isso é parte do que quis dizer. A outra parte é que eu adoraria fazer com uma autobiografia o que posso fazer na arte e na ciência, deixar a minha mente correr livre. Se você está escrevendo uma autobiografia autorizada, supostamente você precisa estar preso ao que realmente aconteceu. Eu tenho os meus cadernos de anotações, eu tenho as minhas memórias, eu tenho as outras pessoas, e acho que posso reconstruir boa parte do que aconteceu. Mas, o que gosto do teatro, dos romances e da imaginação é: o que deveria ter acontecido, o que poderia ter acontecido e o que teria sido interessante ter acontecido podem ser apresentados como o que realmente aconteceu. Eu sei que não se pode colocar entre aspas.

Quando eu tinha sete ou oito anos de idade eu coloquei fogo num lote vazio ao lado de uma área grande de apartamentos onde se localizava a minha casa. O fogo aumentou e os bombeiros foram chamados. Foi perigoso. Os apartamentos poderiam ter sido atingidos pelo fogo. Talvez as pessoas pudessem ter sido queimadas ou mortas, mas o fogo foi apagado. Eu era muito novo para ser processado por incêndio culposos. Mas, me levaram. Não sei se me levaram à corte ou a um juiz; eu gostaria de escrever que foi para um juiz. Mas eu me lembro da punição. E não sei quem a determinou, se foi a polícia, os meus pais, ou o juiz. Decidiram que eu precisaria ir ao posto de bombeiros todas as semanas, uma vez por semana. Não sei se era uma vez por semana, ou duas vezes por mês. Eu precisaria ir lá e aprender sobre segurança contra incêndios.

Eu queria saber como era um caminhão de bombeiros. Então me colocaram no caminhão de bombeiros e me levaram para dar uma volta. As outras crianças ficaram com inveja. Eu estava aprendendo que fazer uma maldade poderia ter boas consequências. Eu comecei um incêndio e a minha punição foi andar num caminhão de bombeiros. Ôpa, se a vida é assim, melhor eu continuar a botar fogo nas coisas. Para falar do que teria acontecido se eu começasse um incêndio e o prédio realmente pegasse fogo, eu iria com algo mais elaborado.

Eu costumava construir o que eu chamaria de docas perto do mar. Eram varas que eu escondia na areia e deixava as ondas bater nelas. Eu imaginava que as varas eram na verdade cidades ou pessoas ou coisas sendo destruídas ou afogadas. Eu tinha essas fantasias violentas quando eu era criança.

Na autobiografia eu poderia, talvez, usar essas fantasias, relatando-as como coisas que aconteceram, ou avançando com elas, apagando a distância entre lembranças precisas e a chamada ficção. É isso que quis dizer, seria uma chance para construir para mim uma recordação razoável da vida. O que aconteceu? Por que aconteceu? Eu buscaria nos meus cadernos e assim por diante. Agora, se eu vou mesmo escrever uma autobiografia assim não sei. Um editor conversou comigo sobre um livro de memórias, e eu disse não. A razão básica sendo que isso seria embaraçoso, ou inapropriado, ou haveria alguma coisa que eu não iria gostar que as pessoas soubessem no momento. Mas, se eu deixasse alguma coisa de fora, eu perguntaria “por que isso?”. Eu dediquei a minha vida a uma espécie de honestidade intelectual. Agora a honestidade intelectual é que, pelo menos em meus cadernos, ou dentro de mim, eu sei o que fiz e o que aconteceu. Mas, isso não significa que tudo o que fiz ou que aconteceu você ou o mundo precisam saber. Há algo que se chama privacidade. Shakespeare fez uso de sua privacidade para as suas personagens. Sabemos muito pouco de sua biografia, então por que eu deveria escrever qualquer autobiografia? Por que não simplesmente fazer arte dramática e sublimar tudo isso? Não sei, mas sei que eu prefiro ser verdadeiro que honesto. [...]

Geralmente podemos ser honestos sem ser verdadeiros. Você sabe o que aconteceu, mas não sabe como transformar isso num narrativa que diz algo sobre a vida. Eu gostaria de ser verdadeiro. Então, se vou escrever sobre a minha vida, eu gostaria que fosse como *Os irmãos Karamazov* ou *Guerra e paz*. Eu prefiro a verdade à mera honestidade.

JD [01:06:44]

Maravilha! Richard, eu muito te agradeço. Foi um privilégio raro.

RS [01:06:51 – 01:07:13]

Você fez perguntas tão boas, de verdade. As perguntas foram bem

pensadas e abordaram questões profundas a respeito do meu trabalho. Mostraram uma familiaridade real com o que venho pensando e escrevendo. Até mesmo me perguntou sobre *jo-ha-kyu*. Você realmente sabe de onde venho intelectualmente, foi um verdadeiro prazer.

JD [01:07:18]

Podemos tirar uma foto com a nossa “avó”?

RS [01:07:18]

Claro. [...] Oi vovó!



ADENDO

Após a entrevista, Richard Schechner disse que Claude Lévi-Strauss possivelmente foi a sua maior inspiração para a elaboração do conceito de comportamento restaurado. O comentário foi feito num ônibus da cidade, a caminho do mercado municipal e da Rua 25 de Março de São Paulo.⁶⁷ No ônibus, John Dawsey havia comentado com Schechner que a sua discussão sobre comportamento restaurado o fez pensar nos escritos de Claude Lévi-Strauss.

⁶⁷. Ver nota no. 33.

Embora não apareça explicitamente no ensaio “Restauração do comportamento”, o antropólogo francês é amplamente citado na obra de Schechner.⁶⁸

As afinidades de Schechner com Victor Turner são bem conhecidas. Também são conhecidas as desconfianças de Turner em relação a Erving Goffman, de um lado, e a Claude Lévi-Strauss, de outro. Interessante notar como Richard Schechner descobre afinidades marcantes com os três autores: Victor Turner, Erving Goffman e Claude Lévi-Strauss.



JOHN C. DAWSEY

Professor titular de antropologia na Universidade de São Paulo (USP), Ph.D. em antropologia e mestrado em teologia pela Emory University, bacharel em história pela Florida Southern. Na USP, coordena o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), desde a sua fundação, em 2001. É o autor de vários livros, incluindo *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro* (2013), e participou da organização de *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (2013) e de outras coletâneas. Desenvolve pesquisas em antropologia da performance, antropologia

68. Ver o ensaio “Restoration of behavior” de Richard Schechner (In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116). No livro *Environmental theater* (publicado por Applause de Nova York e Londres, em 1973), Claude Lévi-Strauss é citado nos capítulos 3 (“Nakedness”), 4 (“Performer”), e 5 (“Shaman”). Em outro livro de Schechner, *Performance theory* (publicado por Routledge de Nova York e Londres, em 1988; que foi inicialmente publicado sob o título *Essays on performance theory* por Ralph Pine, for Drama Book Specialists, em 1977), Lévi-Strauss é citado nos seguintes ensaios: “Approaches” (pp. 1-34); “Drama, script, theater, and performance” (pp. 68-105); “Toward a poetics of performance” (pp. 153-186); “Ethology and theater” (pp. 207-250); e “Magnitudes of performance” (pp. 251-288). No livro *Between theater and anthropology*, (ver referência acima), Schechner cita Lévi-Strauss em “Performers and spectators transported and transformed” (pp. 117-150).

da experiência, e antropologia benjaminiana. Um conjunto de conceitos resulta dessas pesquisas: descrição tensa (tension-thick description), f(r)icção (com r entre parênteses), corpoiesis, extraordinário ou espantoso cotidiano, margens das margens, e outros.

RICHARD SCHECHNER

Apresentando-se como um “judeu hindu budista ateu morando em Nova York”, Richard Schechner é uma das principais referências dos estudos de performance. Em 1980, reuniu professores da New York University para fundar o renomado Departamento de Performance Studies da Tisch School of the Arts. Como diretor de teatro, foi o fundador do The Performance Group (TPG) e do East Coast Artists. Também é fundador e editor da revista *TDR: The Journal of Performance Studies* e da *Enactment books series*. Em parceria com Victor Turner e outros antropólogos, inspirou a “virada performativa” na antropologia e em outras áreas do conhecimento. Tem uma vasta produção bibliográfica e teatral. Pensando a performance, enquanto objeto de análise, a partir de um amplo espectro de manifestações – incluindo arte, música, dança, ritual, teatro, brincadeira, festa, política, religião, movimentos revolucionários e vida cotidiana –, Schechner também encontra na performance uma lente metodológica para a produção do saber.

recebido
12.03.2018



Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

École des Hautes Études en
Sciences Sociales, Paris, França.

CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS

AS IMAGENS E A POTÊNCIA DOS ENCONTROS

Andrea Barbosa et al. (org.).
2016. *A experiência da imagem
na etnografia*. São Paulo:
Terceiro Nome. 335 p.

Começo a leitura do livro por seus filmes – *objetos visuais*, tal como pensado por Catarina Alves Costa, resultantes de etnografias diversas. Ainda sem saber para onde caminhará a teoria, os filmes nos dão pistas, propõem desvios do puramente científico, nos inundam de imagens, sons, pessoas que dão visibilidade à relação estabelecida entre pesquisadores e pesquisados ao mesmo tempo que tornam essa separação uma mera nebulosidade, já que a ideia simplista e colonizadora de sujeito e objeto se dispersa, aqui, para dar lugar a *encontros*.

Tratam-se de encontros, o livro e os filmes. Encontros, via pesquisa, de pessoas, de inúmeras relações possíveis, de olhares múltiplos. O objeto fílmico-textual, dentro das bordas de um livro convencional portando também dois DVDs, divide-se em nove filmes e 14 artigos, além da apresentação dos organizadores e de prefácio e posfácio de autores convidados. Este livro é um dos resultados de três projetos temáticos financiados pela Fapesp ao longo de 18 anos e desenvolvido no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, mais especificamente no Grupo de Antropologia Visual (Gravi). Este grupo, desde seus primórdios em meados da década de 1990, vem pesquisando os mais diversos usos da imagem dentro de uma perspectiva antropológica, procurando novas linguagens e possibilidades visuais para a etnografia.

Dividido em três seções, o texto percorre os seguintes temas centrais: “Cinema e Antropologia”; “Fotografia e Etnografia”; “Experiências Transdisciplinares”. Dos 14 artigos presentes, 10 foram escritos por pesquisadores

do Gravi, metade deles em coautoria, o que foi desejado pelo próprio grupo para obter maior interação entre as reflexões. Os outros quatro artigos são de autores estudados pelo grupo e que serviram como material de referência e inspiração em suas pesquisas. Com o objetivo de “aliar ao texto uma nova poética experimental centrada na imagem” (Barbosa et al. 2016, 10), todos os artigos evocam o uso da imagem como uma ferramenta poderosa e transformadora no processo etnográfico. Tendo diante de si uma dupla dimensão de contato e contágio, a antropologia convoca, aqui, outras áreas do conhecimento – a fotografia, o cinema, o teatro, a música, as artes plásticas – para com elas estabelecer novos vínculos, mas vínculos que permanecem, essencialmente, moventes, instáveis.

Para adentrar seus textos e filmes, tomemos mais detalhadamente o livro em sua ordem dada, a começar pelas seções temáticas. A primeira delas, “Cinema e Antropologia”, inicia-se com um pequeno texto de Trinh T. Minh-Ha, cineasta e escritora vietnamita aclamada por sua obra que renovou a ideia documental no cinema contemporâneo. Em “Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade”, a autora faz uma densa crítica à tradição dos filmes etnográficos construídos com a ideia de acessar uma naturalidade cinematográfica ou uma “neutralidade ideológica da imagem”, “na busca por um uso científico do filme” (Ibid., 29). Abrir essa coletânea com esse artigo é já desmontar, de imediato, a imagem etnográfica como aquela pura, neutra, produzida por pesquisadores/cineastas/fotógrafos também neutros. Aqui, já logo sabemos: trata-se de estarem presentes, juntos, pesquisadores e pesquisados, tentando quebrar inclusive essas denominações, essas separações, em prol de uma imagem que fale do *encontro*.

O artigo seguinte “Etnoficção: uma ponte entre fronteiras”, de Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, aborda a produção do filme *Fabrik Funk*, presente na coletânea, ao mesmo tempo que evoca uma contundente reflexão sobre o fazer cinematográfico na antropologia, desorientando a noção de verdade em direção à ficção como elemento potencialmente constitutivo da imagem etnográfica. Levando adiante o eco das considerações de Trinh T. Minh-Ha, aqui não há sequer um rastro daquela suposta neutralidade/naturalidade científica da imagem. Estamos, por outro lado, nos terrenos arenosos da etnoficção. A voz de Jean Rouch ainda ressoa dizendo que “fazendo de conta ficamos mais perto da realidade” (Ibid., 43). As autoras, imersas na produção compartilhada do filme, relatam a experiência dos encontros, das colaborações, da criação coletiva, da improvisação, entre outros elementos que surgiram no decorrer do processo. No filme, os protagonistas, moradores de Cidade Tiradentes, o maior conjunto habitacional da América Latina, encenam seus próprios papéis, construindo uma trama sobre o funk e as configurações sociais que se estabelecem ao redor dele.

Paul Henley, em seu artigo “Narrativas: a verdade velada do documentário etnográfico?”, põe-se em diálogo com os textos anteriores ao evocar os modos de fazer e as estruturas narrativas dos filmes etnográficos. O texto soa como uma espécie de manifesto contra “um resíduo persistente de positivismo” (Ibid., 64) que faz o realizador pensar que a instauração de uma estrutura narrativa no filme etnográfico não seria, de fato, legítima. Mas Henley é preciso e enfático ao dizer que todos os filmes etnográficos são representações, e não espelhos voltados para o mundo, e é a partir dessa irrefutável constatação que ele pensará as narrativas, as tramas e as intervenções na cronologia do filme.

Nadja Marin e Paula Morgado, em “Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes”, abordam a produção audiovisual indígena através da rememoração de sua trajetória, sua história, seus projetos e filmes. Desde as primeiras experiências com vídeo entre populações indígenas no Brasil, na década de 1980, passando pelo aclamado projeto “Vídeo nas Aldeias” e pelo programa televisivo *Programa de Índio*, até as primeiras indagações sobre a presença indígena no ciberespaço, as autoras discutem as perspectivas políticas do uso da imagem, a produção indígena da autoimagem, a transmissão de conhecimento. Aqui, aliás, o texto caminha para um ponto interessante e fundamental no pensamento sobre imagens etnográficas e seu poder de transmissão. Se antes, em diversos grupos, a transmissão somente se dava por via oral e gestual, agora o vídeo se transforma no grande arquivo mnemônico. Não sendo mais movente na performance, na permanente transformação corporal, a memória oferecida pelo vídeo, estática, traz aos grupos indígenas uma nova forma de transmissão de conhecimento, e será preciso entender como ambas formas memoriais se afetam e se transformam.

Bruna Triana e Diana Gómez, em “A análise fílmica na antropologia: tópicos para uma proposta teórico-metodológica”, tomam como referência para análise o filme *Hunger*, de Steve McQueen. Pensando o cinema como objeto e problema antropológico, as autoras evocam Walter Benjamin e suas reflexões sobre experiência, narração e mimesis para empreenderem a análise do filme dentro de uma “dupla perspectiva teórico-metodológica” (Ibid., 113). Passando por reflexões sobre espectador, montagem, afetos, corpos, as autoras buscam um diálogo no texto apesar da mencionada diferença de lugares que elas ocupam como espectadoras. Elas dirão que, entre ambas, “há certo descompasso de interesses e de formas de assistir ao filme” (Ibid., 116). Porém não fica clara, ao longo do texto, essa divergência das análises, o que poderia ter sido interessante para esboçar mais nitidamente as muitas formas de se experimentar a imagem.

No último artigo da seção, “O corpo no cinema”, David MacDougall se propõe a pensar os diversos corpos presentes na experiência cinematográfica.

Os corpos postos em questão são o corpo do espectador, o corpo do cineasta, o corpo do próprio filme. A extensa e magnífica análise do autor nos faz pensar no cinema como algo que provoca o nosso encontro com aquilo que também somos nós, como se o filme fizesse emergir outros corpos de nós mesmos, enquanto esses corpos modificam permanentemente os corpos da imagem e, com isso, a própria imagem. Estamos todos – espectadores, cineastas, filmes – entremeados, misturados, perturbados uns pelos outros. “O filme pode ser uma ficção, mas os corpos não são” (Ibid., 133), dirá MacDougall, levando-nos em direção à dimensão de impregnação, experiência e transformação que o cinema produz.

Partimos, então, para a próxima seção, em que se discute o encontro entre “Fotografia e Etnografia”. O texto “Rastreado a fotografia”, de Elizabeth Edwards, propõe-se a pensar e rastrear a fotografia utilizada em contexto antropológico. A partir de três “instantâneos” – que tratam não de imagens específicas, mas de instantes históricos – e das categorias de *evidência*, *poder* e *agência*, Edwards explora as funções e os usos diversos da fotografia pela disciplina antropológica ao longo do tempo. O artigo, num certo tom evolutivo da prática fotográfica na antropologia, percorre as ideias de verdade fotográfica, cientificidade do aparato, poder, pose, exploração do corpo/da imagem do outro e as vertentes contemporâneas do uso da imagem fotográfica, como a reapropriação e o recomprometimento, que desejam “encontrar um presente para as fotografias históricas” (Ibid., 176), ou, ainda, os projetos colaborativos e comunitários em torno da produção e do uso da imagem. Apesar de todo o “rastreamento” empreendimento pela autora, ela deixa em aberto, no fim, o destino da fotografia dentro da prática antropológica, levando em consideração as transformações permanentes a que ambas estão sujeitas.

Andrea Barbosa, no artigo “Fotografia, narrativa e experiência”, relata o processo de trabalho em um bairro de Guarulhos/SP, no qual realizou, durante quatro anos, diversas oficinas fotográficas com os moradores. A partir de uma abordagem dos usos e das funções da imagem, e de seu caráter agenciador de relações sociais, a autora investiga a fotografia tomando como eixo sua própria experiência etnográfica na comunidade, em que ela propôs aos moradores o exercício fotográfico de suas próprias experiências na vida do/no bairro. Para além do meramente visível na imagem, o que Barbosa pretende trazer para análise é a relação entre experiência e memória como uma das tantas e possíveis realidades da fotografia. A autora propõe ao leitor um olhar para as imagens produzidas, ou, mais especificamente, um espreitamento, o que ela imagina como movimento exploratório pelas imagens. O texto traz algumas fotografias e também esse gesto de olhá-las, analisá-las, adentrá-las, fazendo-nos notar a vida que habita a imagem, a vida que a excede. Ver o que a foto não mostra, “mergulhar em outras camadas, outras profundidades”

(Ibid., 198). O filme *Pimentas nos olhos*, presente na coletânea, é também um dos resultados do trabalho de Andrea Barbosa realizado na região mencionada. Com efeitos visuais mais televisivos e uma trilha musical em evidência, o filme relata histórias da vida comum do bairro a partir de quatro vozes centrais.

Em “Alguns apontamentos sobre fotografia, magia e fetiche”, Alice Villela e Vitor Grunvald desejam pensar a agência fotográfica a partir dos ecos de suas pesquisas pessoais, com campos etnográficos bastante diferentes. Notando que, apesar dessa distância, “uma estranha afinidade” se apresentava, Villela e Grunvald investigam as relações entre pessoas e fotografias. Entretanto, o artigo não se pretende como o empreendimento de uma comparação cultural, servindo, sobretudo, para trazer à luz questões fundamentais para o pensamento da agência das coisas. Passando por uma extensa e densa bibliografia, o artigo convoca inúmeros teóricos para fazer ressoar a relação entre fotografia, magia e fetiche.

No último artigo desta seção, a fotografia é pensada no trabalho etnográfico a partir de um outro viés. Aqui, o seu uso se dá, especialmente, como ferramenta de documentação/observação no campo. Ewelter Rocha, em “Objeto, imagem e percepção”, analisa os altares domésticos das casas de devotos localizadas na Ladeira do Horto, em Juazeiro do Norte. O autor investiga as semelhanças estruturais de diversos altares para entender a lógica íntima que os habita e seu sentido sagrado. A partir também de uma reflexão sobre imagens, como a relação entre percepção e imaginação, o autor retoma a ideia de uma agência dos objetos expostos nos altares e nas relações afetivas estabelecidas com eles. As fotografias produzidas ao longo de sua pesquisa lhe possibilitam suspeitar de uma forma básica, uma ordem comum entre os altares fotografados, a que o investigador dá o nome de *forma-altar*, e que ele reconstitui digitalmente como uma forma padrão simplificada. O filme de Ewelter *Beata, uma santa que não sorri*, presente na coletânea, põe em cena o processo de confecção de imagens santas de beatas também em Juazeiro do Norte.

Chegamos à última seção de textos do livro com suas “Experiências transdisciplinares”. Edgar Teodoro da Cunha, em “A intermitência das imagens: exercício para uma possível memória visual Bororo”, discorre sobre sua pesquisa de campo, realizada desde o ano 2000 em aldeias indígenas Bororo, o que resultou em um filme etnográfico e alguns ensaios fotográficos. O autor convoca Aby Warburg, especialmente através de seu Atlas Mnemosyne, no qual junto com as vozes de Agamben e Didi-Huberman pensa as imagens como instâncias vivas, viventes, que se colocam em permanente relação umas com as outras, com o mundo, com as pessoas, (des)montadas, (re)montadas, (re)configuradas infinitamente. A partir de um material visual próprio produzido em campo e

de imagens de arquivo de diferentes épocas sobre os Bororo, Cunha se propõe a investigar o uso e/ou o destino que se pode dar a esses materiais. Para o autor, levando em conta a pouca visibilidade do grupo em questão, torna-se ainda mais urgente a ideia de se pensar o uso das imagens produzidas e recolhidas.

Em “Montagem, teatro antropológico e imagem dialética”, Carolina Abreu e Vitor Grunvald tomam de partida o conceito de montagem, técnica original do cinema, para irem em direção à experiência antropológica. Para isso, os autores mergulham em uma densa bibliografia antropológica, repleta de reflexões sobre o cinema etnográfico e a insurgência da ideia de presença autoconsciente do cineasta no seu fazer fílmico, o que abre brechas para aquilo que Rouch elaborou como “antropologia compartilhada” e MacDougall, como “cinema participativo”. Nesses casos, o filme torna-se um lugar de encontro, de desencontros, de questões postas, abertas, partilhadas entre aquele que filma e aquele é que filmado, em interconexões que permitem o acesso de uns ao mundo dos outros. Convocando também Eisenstein, Vertov, Benjamin, Taussig, Didi-Huberman, Brecht, entre tantos, e permeado de dezenas de notas de rodapé, o texto é um mar absolutamente teórico de reflexões sobre imagem, montagem e experiência antropológica.

Francirosy Campos Barbosa, em seu texto “Somos afetados: experiências mágicas e imagéticas no campo religioso”, além de trazer à luz uma perspectiva íntima e pessoal da pesquisa, que nos desloca bruscamente do denso artigo teórico anterior, evoca também o seu filme presente na coletânea, *Allah, Oxalá na trilha Malê*. No filme, a realizadora produz o encontro – físico e conceitual – do islamismo com o candomblé, traçando um percurso fascinante entre ambos centrado na figura Malê, nome dado aos muçulmanos negros que chegaram ao Brasil durante a escravidão. Tecnicamente, o filme possui alguns problemas, como uma visível sujeira na lente em determinados planos. Mas isso não é capaz de desfazer o encanto do filme e as relações que ele explicita. Sinto o mesmo encanto pelo artigo da pesquisadora, em que ela relata sua experiência no fazer etnográfico, também convocando a de outros pesquisadores. Na única fotografia presente no artigo, vemos Francirosy entre os dois interlocutores principais do filme, o corpo da realizadora implicado na imagem, tal como no texto. Escrito de forma intimista, o texto soa quase como uma carta, e, sendo também pesquisadora, emociono-me com o que reconheço daquilo que realmente nos afeta e transforma. Da mesma forma que o corpo da autora está implicado ali, via texto e imagem, o corpo do leitor também é convocado com todas suas experiências.

No último artigo do livro, “Etnografia e hipermídia: a cidade como hipertexto e as redes de relações nas ruas em Niterói/RJ”, Ana Lúcia Marques

Camargo Ferraz nos apresenta a pesquisa empreendida junto com moradores de bairros populares de Niterói, através da qual ela se pergunta: “o que pode a etnografia na linguagem hipermídia?” (Ibid., 307). Tomando como eixo a ideia do “dar a ver”, via rede, aquilo que está pelas ruas sob uma densa camada de invisibilidade, a investigadora procurou entender como a etnografia se torna possível em multimídia, uma etnografia que acompanhasse a metamorfose que é a própria cidade. Pensando na cidade também como hipertexto, “que contém retratos e paisagens, música e ruído, narrativas e performances em mosaico” (Ibid., 322), é interessante e instigante imaginar uma etnografia que fosse capaz de produzir em si outro hipertexto que falasse dessa cidade, ou melhor, falasse de uma das tantas cidades que habitam aquilo que chamamos de cidade. Na verdade, não haveria jamais uma cidade no singular – a própria experiência etnográfica em questão deixa isso claro. Existirão sempre tantas cidades quanto pontos de vista diferentes. É esse projeto denso e ambicioso, intitulado “Cartografias da Margem”, que temos o prazer de conhecer no texto de Ferraz. Da mesma pesquisadora, temos o filme *O aprendiz do samba*, no qual aborda outra experiência etnográfica. Aqui, jovens músicos apresentam velhos sambas em encontros musicais intergeracionais que comovem todos presentes.

Para além dos filmes já mencionados ao longo dessa resenha, outros estão também presentes na coletânea embora desvinculados dos artigos. Em *Baile para matar saudades*, Érica Giesbrecht evoca, junto com seus interlocutores – homens e mulheres negros entre setenta e noventa anos de idade –, os antigos bailes de gala na cidade de Campinas, frequentados, majoritariamente, pela comunidade negra. Esses senhores e senhoras são figuras centrais no movimento cultural negro da cidade hoje. A pesquisadora justapõe os antigos bailes de gala – que aparecem como forte lembrança entre os entrevistados – à cena musical atual da comunidade, essencialmente dedicada a repertórios afro-brasileiros. Recriando no final, com os entrevistados, um baile como os de antigamente, a realizadora faz a história se movimentar junto com o filme, no qual produz um espaço de experiência para as pessoas envolvidas.

Danzas para Mamacha Carmen, de Aristóteles Barcelos Neto, acompanha uma festa ritual no vilarejo de Paucartambo, no Peru. Essa festa, que acontece nos meses de julho, saúda Nossa Senhora do Carmo em quatro dias de danças com 19 grupos de pessoas fantasiadas e mascaradas. O filme acompanha um pouco de todos esses grupos e de suas danças, além de apresentar depoimentos de pessoas envolvidas na festa. Esse parece ser o filme mais bem realizado, técnica e conceitualmente, dessa coletânea, além de ser esteticamente sedutor, tanto pelas cores, danças e fantasias quanto por sentirmos o corpo que filma em meio a tudo, como se através dele pudéssemos projetar o nosso próprio corpo dentro da imagem em meio à dança.

Vende-se pequi, de André Lopes e João Paulo Kayoli, uma produção inteiramente compartilhada entre realizadores indígenas e não indígenas, faz reverberar o texto de Marin e Morgado em que se discutiu a produção do filme etnográfico com os povos indígenas. Aqui, índios Manoki vendem pequi à beira da estrada e esse é o mote para que eles decidam investigar antigos mitos envolvendo o pequi. A partir de uma oficina de vídeo, os jovens saem em busca dos velhos, instigando-os a contar a história do pequi. Novamente temos questões relativas a encontros e conversas intergeracionais. O filme resultante é bonito, simples e instigante. Através do artifício daquilo que se quer contar – a história do pequi –, outras tantas camadas se revelam: as relações, gerações, memórias e o novo, aquilo que inevitavelmente se transforma.

Trans_versus 1, pequeno *videorretrato* de Vitor Grunvald, é um deleite. Esteticamente impecável e belo, o filme põe em cena Lizz Camargo, responsável por uma importante festa *crossdresser* na cidade de São Paulo. Deslocando o som da imagem, Grunvald produz um efeito audiovisual incrível em que acompanhamos o rosto de Lizz, seus gestos e toda a movimentação de pessoas no camarim em que ela é filmada, ao mesmo tempo em que sua voz em *off* nos relata histórias da festa e de sua concepção.

É muito nítido o espírito de interlocuções, partilhas, participações, diálogos e trânsitos entre artigos e filmes dessa coletânea. Fica clara a origem do material como advinda de um grupo de estudos. Tudo se cruza e se soma, o que faz da leitura e do olhar um belo exercício de perceber essas tantas conexões. O livro que temos em mãos trata, sobretudo, de *encontros* – voltamos à palavra essencial. Estar diante do outro é também estar diante de si visto pelo outro, e é nesse encontro que fará sentido toda etnografia. Essa coletânea de textos e filmes nos fala recorrentemente disso, pondo à prova palavra e imagem para dar visibilidade às potências do encontro com o outro e consigo mesmo. Fazendo ainda ecoar algumas palavras de Francirossy Campos Barbosa, em seu belo texto, imaginemos o encontro como aquilo que potencialmente borra os limites entre o eu e o outro.

Volto ao título do livro, *A experiência da imagem na etnografia*. Acho curioso notar a possibilidade textual de ser a própria imagem aquela que *experiencia* algo no trabalho etnográfico. O que seria a experiência da imagem? O modo como ela age, recebe, dá, comunica. Isso serve para lembrar que nós não manipulamos, simplesmente, os dispositivos fazedores de imagem. A imagem, ela mesma, age. Ela experimenta. Ela funciona ou não. Ela escolhe, mente. Ela deixa pistas, rastros. E nós, deste outro lado, construímos com elas, *junto a elas*, em seu canto mágico, nunca inocente, sempre em transformação.

CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS

Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio na Université de Strasbourg. Desenvolveu uma vasta pesquisa sobre o universo das fotografias familiares memoriais e *post-mortem*, junto com diversos estudos sobre morte e representação do corpo desaparecido. É pós-doutoranda no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), e realiza atualmente um estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, com financiamento da Fapesp, desenvolvendo pesquisas sobre monumentos e memoriais aos mortos. É pesquisadora do Grupo de Antropologia Visual (Gravi) da USP.

recebido

14.07.2017

aprovado

17.01.2018



Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

FERNANDA ARÊAS PEIXOTO

CORPO E ALMA DA ARTE MODERNA EM SÃO PAULO

Paulo Mendes de Almeida. 2014.
*De Anita ao museu. O modernismo,
da primeira exposição de Anita
Malfatti à primeira Bienal.* São Paulo,
Terceiro Nome, 251p. il. P&b, color.

O movimento modernista, que 1922 e a Semana de Arte Moderna expressam e simbolizam, está longe de ser evento adormecido, desses que restam nas páginas dos compêndios históricos a espera que um olhar curioso que os faça reintegrar o curso dos dias. Justo o contrário: as performances artísticas que tomaram o Teatro Municipal de São Paulo, entre 11 e 18 de fevereiro, continuam presentes, e muito presentes, nos debates sobre as artes no país, sobre a vida cultural na cidade de São Paulo, e também em efemérides e comemorações, as mais variadas.

A memória do movimento paulistano é ativada tanto pelos que sublinham o seu caráter disruptivo quanto por aqueles que tendem a enfatizar continuidades ou por outros que interpelam, criticamente, o cânone modernista. As querelas são muitas e se acumulam em uma série de estudos, livros e teses universitárias; uma busca rápida nos sites e bibliotecas é suficiente para nos inteirarmos das posições em jogo, não há necessidade de retomá-las aqui. Mas a menção aos debates envolvendo o modernismo de 1922 e seus desdobramentos parece oportuna para destacarmos o equilíbrio crítico de Paulo Mendes de Almeida, que acompanhou de perto aqueles anos. A serenidade desse observador, ator e comentador da vida artística na capital paulistana contrasta com posições arrebatadas e polêmicas que tendem a acompanhar, até hoje, as retomadas do movimento e de seus principais protagonistas.

Poeta, jornalista, crítico de arte e de literatura, um dos fundadores da Sociedade Pró-Arte Moderna, além de diretor artístico do Museu de Arte Moderna e secretário da Bienal (a partir de 1958 e 1959, respectivamente), Paulo Mendes de Almeida (1905-1986) foi, sem dúvida, uma figura fundamental nas artes em São Paulo, e *De Anita ao museu*, por ele assinado, é um clássico no sentido pleno do termo. Firmemente ancorado nos anos 1950, o livro atravessa os tempos, não apenas por constituir fonte indispensável sobre o período, mas por lograr capturar a atmosfera da época, embalados que somos pelo tom do cronista, cujas memórias e estilo arguto fazem reviver espaços, cenas e personagens; razão suficiente para saudarmos a reedição do volume de 1976 (da coleção Debates, editora Perspectiva), que ampliara o primeiro, de 1961, com treze novos capítulos. Mas, vale observar, o livro atual, apresentado pela escritora, editora e tradutora Ana Luísa Martins, não é mero relançamento do livro de 1976; acrescido de notas explicativas, imagens e documentos que valorizam o texto, este volume pode ser visto como uma edição ampliada.

Reunindo artigos publicados no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, entre 1958 e 1965, o livro desenha um percurso preciso, como o próprio título indica: parte da célebre exposição de Anita Malfatti, de 1917, considerada o elemento propulsor do movimento de 1922, e chega à criação do Museu de Arte Moderna em 1949, descrevendo um arco temporal ou uma “evolução”, como quer o autor, que contribui para a história das artes no país, sem ser pesquisa histórica, sistematicamente construída. De fato, as “notas” ou “apontamentos” de Paulo Mendes de Almeida mais próximos estão do registro memorialístico, encadeados por tom de crônica e testemunho, o que confere ao texto vida e ritmo particulares. “Quem viveu esses dias, há de se lembrar que tudo cheirava a revolução”, diz ele, transportando o leitor para a ambiência do período e colocando-o em contato com um rol de figuras, algumas ilustres, outras quase desconhecidas. Somos apresentados a pintores, escritores, escultores e arquitetos; a críticos, jornalistas, mecenas e colecionadores; a desenhistas, coreógrafos, cenógrafos e ilustradores; a homens e mulheres; nacionais e estrangeiros, de diversas procedências. Esta é uma das qualidades notáveis desses relatos de Paulo Mendes de Almeida: a maneira como alarga e diversifica o cenário artístico paulistano em geral e os anos modernistas, em particular. Ao fazê-lo, o escritor não apenas auxilia a melhor compreensão de uma época, como fornece um manancial de fontes e sugestões para novas pesquisas e investidas analíticas sobre temas aparentemente esgotados.

Aos perfis que se sucedem ao longo da narrativa soma-se a apresentação das agremiações que eles criaram ou as quais se filiaram: a Sociedade Pró-Arte-Moderna (1932), o Clube dos Artistas Modernos (1932), o 1º, 2º e 3º Salões de Maio (1937, 1938 e 1939), a Família Artística Paulista (1937), o Grupo Santa Helena (1934), os Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos (1938-1949). Tais associações são descritas não apenas em função de

obras e exposições, mas de atividades mais amplas que fomentaram: conferências, solenidades, bailes, saraus, festas e concertos. Somos, assim, convidados a conhecer não somente os artistas, mas também os organizadores e patrocinadores dos eventos, as revistas e catálogos, e mesmo certas reações do público, o que nos endereça a dimensões mais recônditas e, salvo engano, menos tratadas pelos estudiosos da arte. E, como se não bastasse, a vida artística na São Paulo dos anos 1930, 1940 e 1950, que os textos de Paulo Mendes de Almeida reconstroem, é inseparável da fisionomia urbana, o que é outra das contribuições do livro, que revela a cidade de São Paulo nesses anos, em função do esboço de uma cartografia das artes, letras e espaços a eles dedicados: galerias de arte, bares, cinemas, teatros, edifícios, bibliotecas e cafés.

A consideração de uma sociabilidade artístico-cultural urbana específica combina-se ao exame de debates estéticos e críticos, que iluminam fissuras no interior dos grupos, dotando-os de densidade renovada. Querelas entre “acadêmicos” e “modernos”; discussões entre figurativistas e abstracionistas; bafafás em torno de Portinari, entre outras polêmicas, atravessaram os coletivos, sem necessariamente desfazê-los; afinal, foram discordâncias e diferenças que conferiram vida própria a cada um deles. Nesse sentido, falando dos encontros do CAM, Paulo Mendes indica como as controvérsias animavam o grupo: “as discussões ferviam à medida que os copos se esvaziavam, em torno das mesas que Sava e Pacha iam servindo. Muitas vezes, improvisavam-se festas, danças que entravam ruidosas pela madrugada adentro” (p. 81). Dissensões tomaram (e impulsionaram) a própria Semana de Arte Moderna, afirma ele; vista do ângulo das artes plásticas, o certame esteve marcado por “heterogeneidade, contradições e incoerências”, por posições mais ou menos modernas que conviveram no interior do movimento. O mesmo pode ser dito de seus desdobramentos. Se alguns círculos e personagens (Flávio de Carvalho, por exemplo) procuraram alimentar posturas de rebeldia, outros, como a Família Artística Paulista, afastavam-se da própria designação “modernista” pela retomada deliberada da tradição artística. A constatação não leva o autor a menosprezar as contribuições desses grupos diante da tarefa de pensar a constituição de um ambiente artístico moderno em São Paulo, o que nos leva, mais uma vez, ao equilíbrio crítico de Paulo Mendes. Em suas palavras:

“[...] a Família Artística Paulista veio afirmar uma louvável crença na imprescindibilidade do *métier*, da apuração dos elementos técnicos e formais da arte de pintar, o que significou um poderoso estímulo à formação de uma consciência profissional nos jovens artistas brasileiros, especialmente nos de São Paulo, e representou assim, e sem dúvida, um importante passo na evolução da arte moderna no país, entendida em sentido mais amplo” (p. 113).

O tom sereno e o compromisso em lançar uma perspectiva ampliada e nuancada sobre a arte moderna em São Paulo não exime o autor dos juízos críticos (quando, por exemplo, marca suas distâncias em relação às leituras de Mário de Andrade sobre o grupo Santa Helena), nem da defesa de um argumento central: o lugar do Museu de Arte Moderna como ápice de um processo de germinação artística, que teve início em 1922 e que se consolidou ao longo dos anos. Nesse sentido, o livro pode ser lido como uma pré-história do museu, como o esboço de um quadro retrospectivo, como diz o seu autor, que deixa ver as condições de possibilidade da nova instituição (constituída oficialmente em 1948 e cuja sede data de 1949) e da 1ª Bienal (1951), tributárias de um ambiente artístico que acolhe progressivamente a arte moderna. Assim que os cinco últimos capítulos do livro funcionam como o ponto de partida da análise, reenviando o leitor para o início.

Quando o assunto é o MAM e a Bienal, aí também, Paulo Mendes de Almeida exercita o seu talento descritivo, trazendo à tona os detalhes que envolveram os empreendimentos, atento as figuras de proa assim como as de bastidor. Nos segmentos finais do volume, encontram-se arrolados os nomes de todos os signatários da escritura pública que constituiu o museu; os termos de seu estatuto; a equipe diretora e aquela encarregada da organização; as reações públicas a sua criação; as primeiras exposições e a lista dos participantes, nacionais e estrangeiros. Descrições, todas elas, mobilizadas para enfatizar o caráter desbravador da 1ª Bienal e de seus organizadores a quem “coube a abertura da picada em plena mata”. O caráter inaugural do empreendimento ganha realce diante dos sinais de declínio que ele já identifica em 1963, quando da abertura da 7ª Bienal, então desvinculada do MAM e sob a responsabilidade da Fundação Bienal recém-criada.

Não há como recuperar na íntegra o conteúdo dos textos que compõem este *De Anita ao museu*, sua riqueza do ponto de vista descritivo ou todas as pistas que lança a futuros pesquisadores. Assim sendo, só nos cabe deixar registrado o convite à leitura (ou à releitura) da narrativa rica e saborosa de Paulo Mendes de Almeida que expande o nosso conhecimento e juízos sobre a arte moderna no país.

FERNANDA ARÊAS PEIXOTO

Professora Titular do Departamento de Antropologia da USP, pesquisadora do CNPq (Ministério da Ciência e Tecnologia), coordenadora do ASA - artes, saberes, antropologia; autora, entre outros, de *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide* (Edusp/Fapesp, 2000) e *A viagem como vocação: itinerários, parcerias e formas de conhecimento* (Edusp, Fapesp, 2015), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, organizado com Adrián Gorelik (Siglo XXI, 2016).

recebido
12.01.2018
aprovado
19.01.2018



Universidade Estadual do
Ceará, Fortaleza, Brasil.

EWELTER ROCHA

DA RUA PARA OS PALCOS, RELAÇÕES INSUSPEITAS ENTRE DANÇA POPULAR E DANÇA TEATRAL

Marianna Monteiro. 2011.
Dança popular: espetáculo e devoção.
São Paulo, Terceiro Nome, 240p.

A relação conflituosa entre uma suposta “natureza dançante” do povo brasileiro e a participação apenas remota que a dança de palco ocupa no cenário cultural do Brasil constitui a provocação inicial que motivou Marianna Monteiro a realizar sua pesquisa, oportunamente nominada *Dança popular: espetáculo e devoção*. Como preconizado no subtítulo, a investigação lida com vetores aparentemente opostos – advindos da velha dialética do sagrado e do profano – contudo, marcados por relações insuspeitas, em que política, economia, estética e religião se interceptam nos processos formativos das danças populares brasileiras, considerados pela autora como parte integrante da expansão do Estado Moderno português, entre os séculos XVI e XVIII. A pesquisa é fruto da tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob orientação da professora Olgária Feres Matos.

Um dos principais desafios – e motivação para grande parte das reflexões empreendidas em *Dança popular: espetáculo e devoção* – consiste em elaborar uma reflexão crítica sobre a vertente ideológica que entende o processo de assimilação pela dança teatral de temas provenientes da dança popular como uma alternativa de restaurar nos palcos uma suposta identidade nacional. Não importando elaborar juízos de valor sobre a qualidade estética das danças teatrais

inspiradas na cultura popular, a pesquisa examina as condições envolvidas no delicado processo de intercâmbio entre as duas manifestações artísticas, relação que alegoricamente a autora denominou “diálogo de surdos”, para acentuar as distâncias e os percalços que perpassam essa presunção de apropriação estética.

Arregimentados sob a lógica do espetáculo, a autora ressalta que aspectos como inovação, autoria e originalidade são mobilizados para demarcar e legitimar o espaço da dança de palco em relação às danças populares. Todavia, Marianna Monteiro observa que resultam atenuadas essas fronteiras quando se quer emprestar à dança de palco identidade ou mesmo linguagem nacional, apropriações que “alimentam muitas vezes a pauta da renovação artística da dança” (Monteiro 2011, 14). Dessa constatação, e sob o argumento de que esse interesse instrumental pelas danças populares em nada afeta a “lógica do prestígio e da exclusão”, que segrega o espetáculo performatizado nos palcos da dança vivida no chão das ruas, a autora destaca um dos compromissos iniciais de sua investigação: “compreender as tensões e polaridades que permeiam o passado e o presente das danças brasileiras” (Id., 14).

Marianna Monteiro não resume a sua pesquisa a uma análise diagnóstica, limitando-se a revolver contaminações entre cultura erudita e popular, para depois contentar-se com a identificação de uma “antropofagia predatória”. Bem diferente disso, a autora desbrava os processos formativos da dança popular, elaborando uma hipótese de pesquisa que alvitra existir entre a dança popular e a dança de teatro “diferenças” cuja natureza se assemelha àquelas que separam as danças do Antigo Regime das danças do século XIX. A pesquisadora recorre à abordagem histórica como estratégia inicial de investigação, mobilizando um conjunto de fontes extremamente amplo e diversificado, compreendendo escritos teológicos e doutrinários dos séculos XVII e XVIII, etnografias sobre danças populares, além de documentos e cordéis setecentistas, para citar apenas algumas. Digno de registro, em vez de apresentar um conceito pronto de *cultura popular*, a autora realiza um escrutínio minucioso em busca de referências que lhe permitam emprestar lastro histórico à análise desse conceito, postura crítica que perpassa toda a obra, tornando mais fecunda e abrangente a investigação.

Ao revisitar documentos medievais que atestavam o uso de danças nas igrejas, com vista a render homenagens ao Santíssimo Sacramento, a autora encontra no exame das sanções das autoridades eclesiásticas da América Portuguesa, interpostas aos praticantes desse costume, uma chave analítica que considera a relação entre corpo e pecado. Marianna desenvolve uma associação sutil entre gesto e palavra, destacando que a apropriação do controle da exaltação gestual pela Igreja, em certa medida,

guardava relações diretas com o propósito de restaurar o poder simbólico comprometido pela quebra do monopólio eclesiástico em relação à linguagem escrita. Essas restrições, fossem na metrópole ou na colônia, segundo a autora, ressaltam a “persistência dessas práticas populares até nas instâncias mais oficiais da vida cultural e religiosa” (Monteiro 2011, 28). A consistência e plausibilidade do argumento, que suscita um prumo interpretativo, são surpreendidas quando a autora identifica uma relação contraditória entre as instituições de poder civil e religioso. Se por um lado instituía-se um combate em relação à presença de práticas consideradas pagãs em espaços reservados a exercícios eclesiais, por outro, a participação obrigatória nas danças, que era imposta aos judeus, ciganos e irmandades negras, denuncia a “existência de mecanismos de controle e afirmação política nos cortejos processionais portugueses” (Monteiro 2011, 29).

Quando investiga intercâmbios entre cultura popular e cultura erudita, Marianna revisita Mário de Andrade e a sua posição sobre o envolvimento dos jesuítas na instituição de um catolicismo mameluco no Brasil. Além desse, outros exemplos são apresentados para ressaltar a reciprocidade de influência entre esses dois universos, fato que, somado à diversidade de manifestações que estariam abarcadas pelo rótulo de “popular”, desconstruem a ideia de um sentido unívoco que orientasse a elaboração de um conceito de cultura popular. Essa percepção leva a autora a apropriar-se da noção de “subculturas”, na forma cunhada por Peter Burke (1989), opção teórica que a legitima pensar em culturas populares específicas.

O rigor e refinamento da autora no manejo de instâncias conceituais persistem em toda a obra, sejam em construtos de sua própria lavra, sejam na precisão da escolha de referências que inspiram e encorpam a sua reflexão. Quando pondera a conveniência de procedimentos de análise voltados para universo da cultura popular, não poderia ser mais fecunda a incursão que realiza na obra *Danças dramáticas do Brasil*, em que imperativos econômicos de ordem sociológica são preteridos, enquanto instância analítica, para dar lugar ao reconhecimento de uma poética da cultura, que empresta relativa autonomia às formas de expressão artística. Nesse mergulho no pensamento de Mário de Andrade (1982), a autora demonstra a potência analítica de noções como “simbólica”, “dança dramática” e do conceito musical de “suíte”, vetores que favorecem contextualizar a dissolução de fronteiras entre tradição popular e erudita. Suíte, em especial, sugere um viés interpretativo singular para analisar o caráter cosmopolita do processo formativo das danças brasileiras, em detrimento dos estudos de folclore da tradição europeia.

A partir de uma reflexão sobre a legitimação do poder régio no pensamento cristão português e da constatação de que Portugal configura-se como reino de vocação imperial em um projeto místico e messiânico,

Marianna Monteiro (2011) salienta que o pensamento político moderno português não apresentava pendores de laicização, e que a mentalidade tradicionalista e religiosa só seria refutada a partir do final do século XVIII. Embasando-se nesse estudo e ponderando as imbricações entre política e religião, em particular o problema da origem popular do poder real, a autora questiona de que forma práticas sociais festivas reproduzem o corpo místico do Estado. Dos vários desdobramentos oriundos dessa discussão, citemos a constatação sobre a fragilidade do argumento que supõe a simbólica da festa como expressão imediata de uma realidade transcendente. Opondo-se a essa assertiva, a autora defende que o cortejo reproduz o corpo místico do Estado, mas em vez de fazê-lo na condição de representação de uma ausência, promove uma “conjuração efetiva de forças sociais e espirituais” (Ibid., 79), por meio de uma sintaxe própria que mobiliza signos materiais, plásticos e sonoros.

Concluídas essas considerações sobre as sutilezas que perpassam a constituição do poder político e religioso na América portuguesa, e consignada nelas a sua preocupação em relação às componentes simbólicas que irrompem das suas manifestações festivas, Marianna dedica-se ao estudo das festas de coroação dos reis de congo e do Bumba meu Boi, refletindo sobre as condições de permanência nos folguedos atuais de antigas formas poéticas e artísticas. Por intermédio de uma etnografia realizada na congada de Ilhabela, aos moçambiques do Vale do Paraíba e ao congado mineiro, a autora identifica que antigos valores permanecem instâncias fundamentais para se compreender o sentido dessas manifestações, como é o caso do reconhecimento da “realeza”, enquanto instância superior do congado atual, a despeito dos mais de cem anos de república.

A autora destaca que “as manifestações ditas folclóricas se constituíram num campo religioso e cultural condizente com modernas formulações políticas” (Ibid, 228). Dessa constatação resulta o compromisso metodológico de contextualizar a leitura das danças populares considerando a perspectiva da sociedade complexa em que tomam corpo. Na elaboração de sua etnografia referente às três manifestações citadas, Marianna Monteiro privilegia a análise da criação artística, direcionando a pesquisa de campo para uma investigação em que predomina a interpretação dos aspectos simbólicos dos folguedos.

Como um singelo “conjunto de hipóteses”, Marianna Monteiro define o resultado de sua investigação. Projetando-se para muito além dessa perspectiva, *Dança popular: espetáculo e devoção* apresenta uma reflexão profunda e sutil, conjugando densidade teórica, apuro metodológico e refinamento etnográfico raros de se verem plasmados na mesma obra, sem prejuízo da elegância e do vigor condensados em sua escritura. É com precisão e engenho que são construídas e fundamentadas

cada hipótese e escolhidos os autores que compõem a fortuna conceitual mobilizada pela pesquisadora. Conjugando uma formação de cientista social e uma trajetória de artista e brincante, Marianna Monteiro desenvolveu uma pesquisa inspiradora com desdobramentos que não se limitam aos universos diretamente tematizados na obra, mas que reverberam em uma infinidade de domínios, sobretudo nas pesquisas que ousam investigar as tensões envolvidas nos projetos de apropriação estética da cultura popular pela cultura dita de elite. Sobre esse ponto, não poderia ser mais oportuno finalizar esta resenha repetindo e corroborando a indagação da autora: “quando falamos de dança popular, de onde o fazemos?” (Monteiro, 2011, 224).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Mário. 1982. *Danças dramáticas do Brasil*, 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia.

Burke, Peter. 1989. *A cultura popular na Idade Moderna*, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Monteiro, Marianna Francisca Martins. 2011. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome.

EWELTER ROCHA

recebido Etnomusicólogo (UFBA) e doutor em Antropologia Social (USP). Atualmente, é professor da Universidade Estadual do Ceará, desenvolvendo pesquisas sobre narrativas e escrituras etnográficas que articulam, em diferentes suportes, sonoridades, vídeos, textos e fotografias.

06.06.2017

aprovado

05.09.2017



BOGART DUPLO DE BOGART: PISTAS DA PERSONA CINEMATOGRAFICA DE HUMPHREY BOGART, 1941-1946

Luís Felipe Sobral. 2015.
*Bogart Duplo de Bogart: pistas
da persona cinematográfica de
Humphrey Bogart, 1941-1946.*
São Paulo, Terceiro Nome, 152p.

No livro, *Bogart duplo de Bogart*, Luís Felipe Sobral centraliza sua análise na construção da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, ator hollywoodiano que iniciou sua carreira no teatro e em papéis secundários feitos por ele nos filmes de gângsteres da década de 1930, mas que ficou conhecido por seus papéis de protagonista de filmes de detetive na década de 1940.

O autor seleciona três filmes-chave para compor sua análise ao longo dos capítulos do livro, são eles: *O falcão maltês* (1941), *Casablanca* (1942), *A beira do abismo* (1946). Ao abordar as cenas do filme, Sobral também escrutina textos da época, estabelece, materiais publicitários, relações entre filmes do mesmo período, entre outros materiais, na tentativa de evitar uma transposição de sua própria leitura para os filmes e, ao descrever as cenas, se esforça para tentar se aproximar da “cultura visual” do período de produção dos filmes. Esse movimento de análise lembra algumas preocupações em relação ao anacronismo expostas pelo historiador Lucien Febvre em *O problema da incredulidade no século XVI* (2009), na medida em que Febvre, preocupado com a forma com que Rabelais era lido no século XVI, tenta evitar ao máximo o anacronismo em um exercício de tentar se apropriar das categorias de percepção deste período. Há, portanto, entre estes dois autores, um esforço em sentido semelhante.

Sobral nos conta que toma como inspiração o conceito de “tecnologia do gênero’, elaborado por Teresa Lauretis a partir dos trabalhos de Michel Foucault sobre a sexualidade” (Sobral 2015, 20). Segundo essa concepção, a ideia de gênero poderia ser pensada como produto de tecnologias sociais tais como o cinema. Porém, Sobral marca uma diferença entre a análise que empreende em seu livro e o modelo de análise de Lauretis, já que: enquanto esta ressalta os elementos internos das produções que analisa, Sobral diz explicitamente que o foco de sua análise não é tanto os elementos internos dos filmes, mas sim o movimento entre o que aparece nos filmes e o contexto de sua produção.

Dessa maneira a análise feita por Sobral segue um duplo movimento: pensar o “visível da imagem” e o “invisível de sua produção” (Ibid., 20), ou seja, aquilo que é visto pelo espectador nos filmes estrelados por Bogart (e que se inserem no que o autor chama de uma “cultura visual”)¹ e aquilo que não está presente nestas imagens, mas que são condição de sua produção. Nesse sentido, busca-se compreender a trajetória de Bogart e as relações estabelecidas pelo ator no contexto de produção cinematográfico hollywoodiano (a fim de inserir o ator e sua *persona cinematográfica*, os quais Sobral faz questão de diferenciar) dentro de seu contexto histórico, político, econômico e social (em uma análise marcada pela influência do pensamento bourdieusiano)². Dessa forma o autor articula (em termos econômicos, políticos e sociais) as imagens produzidas e a “autonomia relativa” de Bogart na construção de sua própria persona.

O prefácio escrito por Heloisa Pontes traz, além de uma descrição sobre os procedimentos e métodos analíticos de Sobral, uma breve mas instigante comparação entre as figuras de Humphrey Bogart e Jon Hamm (ator que fez o papel do personagem Don Drapper na série *Mad Men*), comparação esta que renderia estudos promissores sobre como estes dois atores e seus personagens constroem ideais e padrões de masculinidade no cinema. Porém a análise de Sobral, apesar de partir da preocupação com a ideia de gênero, concentra seus esforços na tentativa de compreensão do como a formação da persona cinematográfica serve como mediador entre ator e personagem e que por vezes acaba por confundi-los, ou uni-los, como se fossem uma única e mesma entidade. Na formação da persona residiria uma especificidade do cinema que, para Sobral, ao contrário do teatro, torna inescapável a evidência de traços físicos do ator, e na medida em que os filmes são reproduzíveis, por diversas vezes, acabam por estabelecer uma relação mais duradoura entre o ator e seus personagens. Cabe dizer que essas diferenciações entre o cinema e o teatro são trazidas pelo

1. Conceito que Sobral deriva do que “Michael Baxandall denominou ‘estilo cognitivo do período’” (2015, 54).

2. Ver Bourdieu (2015).

autor em diversos momentos do livro e se fazem importantes para compreender a biografia e trajetória de Bogart uma vez que ele passa pelas duas formas expressivas ao longo de sua vida.

Se a formação da persona cinematográfica é o articulador entre vida e corpo do ator e o papel do personagem que este interpreta, é precisamente aí que reside o potencial analítico de tal categoria para Sobral, visto que o conceito passa então a colocar em relação o corpo do ator as suas relações sociais, políticas e econômicas, a influência (ou autonomia-relativa) que o mesmo possui no processo de produção cinematográfico, sua inserção no contexto mais amplo de produção do cinema hollywoodiano e mundial e os contextos históricos dessas produções, bem como as próprias narrativas fílmicas. Todas essas características influenciariam na construção da persona, e, ao mesmo tempo, aparecem articuladas por ela. Esses elementos formam e são lidos, para o autor, nas imagens cinematográficas do período.

Consideremos a seguinte passagem:

A característica mais notável desse material publicitário reside no fato de que as figuras em cena não são apenas personagens nem seus respectivos interpretes, e, sim, as próprias *personas* dos artistas. Tal processo resume-se em retomar um conjunto de atributos associados a um personagem de um filme anterior e vinculá-lo ao personagem do filme promovido; a continuidade é preservada, pois um só artista interpreta ambos; no entanto, não se trata apenas de um ou outro personagem, tampouco do próprio artista, porém de sua *persona*, que só assume uma forma concreta ao inscrever, por meio da performance, o primeiro no corpo do segundo (Ibid., 224).

Essa passagem nos mostra, de maneira sintética, o modo pelo qual Sobral articula essas problemáticas a partir do conceito de persona, o qual não devemos tomar como uma forma estática definida *a priori*. A maneira com que se delinea a construção do conceito (e da própria persona de Bogart) no livro é dinâmica, tal como os diversos momentos da vida de Bogart. Ao mesmo tempo, podemos inverter esse movimento para pensar como a construção da persona do ator teria contribuído para com as produções hollywoodianas e para formação de corpos e modos de ser e estar no mundo. Podemos fazer esta última afirmação à medida em que notamos que Sobral articula o conceito de persona à duas formulações trabalhadas por Marcel Mauss (2003): a noção de “pessoa” e o conceito de “técnicas corporais”. Sobral faz questão de nos lembrar que Mauss já havia notado o papel do cinema na educação e propagação de diferentes técnicas corporais que, por sua vez, mediam nossa relação com o mundo.

Os personagens e as imagens do filme se associam, carregam vestígios (por assim dizer) da trajetória e dos processos de sua formação, e eles se encontram de alguma maneira inscritos no corpo do ator. O corpo possui assim uma dimensão bastante importante no ensaio e muitas vezes se encontra na posição de um vértice articulador das relações. Além disso, garante, como vimos na citação acima, uma espécie de continuidade a qual confere certas expectativas ao público em relação ao que se verá na tela, o que, para Sobral, faz parte também de uma espécie de *modus operandi* da indústria cinematográfica hollywoodiana que, a partir de determinado momento, passa a se pautar por modelos de filmes que fazem sucesso para o grande público e que encontrava na seleção dos atores (que por sua vez eram associados aos personagens que já haviam interpretado) mais ou menos adequados dentro de cada um desses modelos.

É bastante interessante observar como Sobral estabelece a relação entre o contexto histórico-social do período, as ações do governo americano sobre o cinema hollywoodiano e a reverberação destes elementos nas produções cinematográficas, e, conseqüentemente, no delineamento da persona de Bogart tal como nas relações em que seu personagem estabelece com as mulheres pelas quais se apaixona (nos filmes evidentemente) e em como as tensões amorosas se resolveram no interior da trama dada a conjuntura do momento. A análise que Sobral faz nesse ensaio é muito bem trabalhada nos termos do “visível” da imagem (ainda que não seja o eixo central da análise) e do “invisível” de sua produção (este sim foco das preocupações). E nesse sentido, durante o livro, o autor ocupa-se mais em mostrar como se opera a construção de imagens e valores através da indústria cinematográfica hollywoodiana, do que com o momento da recepção dessas construções cinematográficas e em que medida elas afetam o corpo dos espectadores. Mesmo assim, o livro escrito por Sobral abre um campo de possibilidades com múltiplas entradas possíveis para pensar o papel do cinema e da construção da persona cinematográfica na formação e transformação de nossas ideias sobre gênero e sexualidade, como aquela apontada por Heloisa Pontes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourdieu, Pierre. 2015. *A distinção: crítica social do julgamento*, 2ª Edição, Porto Alegre: Zouk

Mauss, Marcel. 2003. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

Febvre, Lucien. 2009. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sobral, Luís Felipe. 2015. *Bogart duplo de Bogart: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946*. São Paulo: Terceiro Nome.

recebido

06.07.2017

RODRIGO FRARE BARONI

aprovado

05.09.2017

Aluno do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNIFESP (mestrado) e membro do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas (VISURB).



Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

ALEXANDRE ARAÚJO BISPO

OBJETO AFETIVO: USOS SOCIAIS, TEMPO E FOTOGRAFIAS COMENTADAS

Dorrit Harazim. 2016.
O instante certo. São Paulo,
Companhia das Letras, 384p.

O que torna uma foto publicável? Essa parece ser a pergunta fundamental de *O instante certo*, primeiro livro da jornalista Dorrit Harazim (2016). A obra reúne artigos originalmente publicados entre 1995 e 2016 em revistas como *Zum*¹, os quais cobrem múltiplos interesses da autora: artes visuais, guerras, política, luta por direitos civis, gênero. O volume conta histórias de imagens e de pessoas e pode ser lido de três modos: como uma exposição, como documento probatório de um arquivo pessoal e como álbum de família.

1. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/en/revista-zum>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

FOTÓGRAFOS EM EXPOSIÇÃO

Visto como uma exposição de fotos, o livro exibe uma série de imagens (icônicas ou não) que ultrapassaram seu momento de produção. Visto como documento em um arquivo pessoal, sua reunião de textos reflete momentos da vida profissional da jornalista, que recebeu prêmios como o Gabriel Garcia Márquez de Jornalismo na categoria Excelência². Como álbum de família, apresenta uma sequência de fotografias que, à medida que são comentadas, nos levam a pensar sobre a presença e participação das imagens na vida social, quando certas fotos se mostram capazes de conduzir a mudanças importantes no curso da história.

Cada um dos 38 artigos que compõem o volume poderá ser livremente desmembrado do conjunto sem perdas para a compreensão do pensamento interessado de Harazim nas fotografias e suas histórias de vida: produção, publicação, circulação, usos sociais e descarte. Embora fale de fotos, *O instante certo* não é um fotolivro no qual poderíamos cotejar diferentes imagens, como no perturbador *Big Book*, de W. Eugene Smith. Bom motivo para Dorrit Harazim discutir a obra do autor em “O triunfo de W. Eugene Smith” (2016, 211-220), artigo no qual o *Big Book* figura como um ato radical de autonomia e liberdade criativa quanto à forma e ao conteúdo.

Ao brasileiro “Assisinho”, como chama o fotógrafo mineiro, Harazim dedica o ensaio “O clique único de Assis Horta” (Ibid., 31-45), afirmando que ele “deu rosto, identidade e visibilidade fotográfica ao trabalhador. Alforriou-o do anonimato, revelando-o como classe e como indivíduo na história visual do país” (Ibid., 34). Gente simples, muitos dos retratados são negros, fato que aponta para um processo de integração social pelo consumo visual fotográfico ainda pouco conhecido pela história da fotografia no Brasil. Há ainda um senso comum que tende a sugerir que pessoas negras, mesmo em ambiente urbano, não acessariam a fotografia como um bem visual importante, sobretudo no plano das narrativas familiares. Nesse sentido, o acervo de negativos de Horta mostra como o retrato 3x4 obrigatório serviu de porta de entrada para o consumo de outras imagens individuais e coletivas, transformando os modos de expressar e memorizar os vínculos afetivos entre pessoas.

A relação entre pessoas negras e estúdios fotográficos aparece também em “Estúdio Malick” (Ibid., 311-320), que discute a obra do africano Malick Sidibé. O retratista do Mali produziu retratos de uma era em que seu país se tornara uma jovem e eufórica nação independente, a partir de 1960.

2. Para a teoria arquivística, os documentos dos arquivos pessoais refletem as atividades de seus titulares, entre as quais, no caso de certos profissionais, sua produção intelectual. Ver a esse respeito Travancas, Rouchou e -Heymann (2013) e Camargo e Goulart (2007).

Também negro, o sul-africano Koto Bolofo fotografou não a plenitude da vida, mas a expressão da violência pelas imagens que fez da velha prisão de Robben Island, onde esteve preso Nelson Mandela. No ensaio “Retrato invisível” (Ibid., 289-294) a autora toma essas fotos de Bolofo para pensar sobre os horrores do *apartheid* também no plano visual, quando fotos do líder foram proibidas de circular. Essa repressão às imagens faz pensar sobre as condições em que uma fotografia se torna impúblicável. Harazim ensina que a ausência de imagens de Mandela preso deixa entrever como a fotografia poderia salvaguardar a verdade de seu encarceramento, daí a preocupação com o apagamento visual da memória do líder negro.

Em “A cor de Gordon Parks – Parte I” e “Gordon Parks na catacumba – Parte II” (Ibid., 175-192), comenta que esse famoso fotógrafo negro norte-americano trabalhou durante anos para a *Life*, quando fez, em 1956, a série colorida *Segregation Story*, que documenta o dia a dia dos Thornton, uma família negra do Alabama. Diante do grande volume de vendas, 13,5 milhões de exemplares, Harazim mostra que o sucesso se devia ao impacto entre o público branco da revista em ver uma família negra no “essencial igual à dele” (Ibid., 179)³.

UM ÁLBUM DE FAMÍLIA: ESQUECIMENTO, MEMÓRIA E MULHERES

Se *O instante certo* pode ser visto tanto como uma exposição imaginária a inspirar mostras futuras no Brasil, quanto como um arquivo pessoal, porque reflete e permite acompanhar alguns momentos da carreira profissional da autora, perscrutá-lo corresponde a folhear um álbum de família, dispositivo no qual cada foto, ao ser mostrada por aqueles que detêm sua guarda, não raro é acompanhada de falas que oralizam o que se vê⁴. Esse ato de falar das imagens revela que elas não são um objeto exclusivamente feito para olhos passivos, dispostos a contemplá-las em silêncio. Tais imagens mobilizam outros sentidos, tanto assim que podemos escrever a seu respeito, e essa escrita interfere no modo como serão apreendidas. Ao folhear *O instante certo* como álbum, ficamos sabendo sobre planos, materiais e procedimentos da arquitetura nazista construída entre 1943 e 1945 em “A muralha esquecida” (Ibid., 169-173);

3. Dois outros fotógrafos negros citados são o nigeriano Teju Cole e o norte-americano Roy DeCarava (2016, 129).

4. Ver o balanço de Edwards (2012) acerca da bibliografia sobre os apelos sensoriais das imagens fotográficas, especialmente a oralidade e o tato. Ver Bruno (2009), que discute a relação verbal-visual no estudo que fez sobre acervos fotográficos de pessoas idosas. Em diálogo com seus interlocutores, a autora monta arranjos visuais a partir dos acervos dos informantes. Também Leite (2001) pode ser consultada nesse sentido, pois considerou as narrativas orais em suas pesquisas sobre fotos de família.

sobre o porquê de um museu decidir chamar um fotógrafo para documentar suas ruínas; ou, ainda, tomamos conhecimento de que o *apartheid* inaugurou em 1976, em uma zona branca de Joanesburgo, o edifício cilíndrico de 54 andares e 467 apartamentos – Ponte City – por meio do texto “Autópsia de uma ilusão” (Ibid., 89-95), em torno do qual Harazim comenta o monumental trabalho do fotógrafo Mikhael Subotzky e do artista Patrick Waterhouse. Juntos, eles coletaram e documentaram minuciosamente a vida de um dos maiores símbolos da “utopia da supremacia branca” (Ibid., 91).

Ainda seguindo a lógica de um álbum familiar repleto de histórias e feitos da humanidade, Harazim pontua: Evelyn MacHale trazia junto de si “uma nécessaire com fotos de família” (Ibid., 15) antes de se suicidar. Esse apego às imagens afetivas lembra uma observação de Walter Benjamin sobre nossa relação com fotos: “Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados” (1994, 103).

Aqueles que em algum momento da vida passaram pela fotografia são o assunto do fotógrafo polonês Jerry Lewczynski, que, segundo o acertado título do artigo “O catador de imagens” (2016, 203-210), tornou-se, por piedade com desconhecidas pessoas de retratos, um tipo particular de lixeiro. Aqueles que se foram, mas que permanecem pelas fotos, parecem querer voltar à vida. As imagens que interessavam ao catador, porém, gozam de pouco prestígio social quando se desprendem de seus proprietários. São imagens não icônicas, em geral seriadas, sem legendagem⁵, de enquadramento previsível e simples, às vezes borradas e o mais importante, remetem a pessoas sem notoriedade⁶. São homens e mulheres sobre os quais restaram imagens que poderiam ser facilmente esquecidas, como o foram as pessoas descritas por meio de seus pertences em “Viagem sem volta” (Ibid., 67-75). Esse ensaio descreve um projeto de Jon Crispin, que fotografou 429 malas guardadas até 1995 em um sótão do Willard Lunatic Asylum de Nova York. Ambos os fotógrafos estão preocupados com a perda e o esquecimento, com o lixo e a memória. Esse número de “caixas de memória”⁷ agora publicizadas não perfaz, contudo, 10% do total de indivíduos que por ali passaram durante quase um século.

5. Para Harazim as legendas, quando informativas, como as usadas pelo fotógrafo Joseph Koudelka, possibilitam “ver além da imagem” (2016, 286).

6. Na minha pesquisa de mestrado trabalhei com esse tipo de imagem. Cf. Bispo (2012).

7. Segundo Assmann (2011, 125), as caixas de memória são dispositivos para guardar o que se considera importante, como documentos e tesouros.

Pouco mais de 10% do livro de Harazim traz na abertura dos ensaios duas fotos, como os artigos “A história em preto e branco” (Ibid., 121-130), “Loving Story” (Ibid., 321-332), “A fotografia descobre a América” (Ibid., 333-340), “O cidadão Meeropol” (Ibid., 355-366) e, finalmente, “As novas cores do império russo” (Ibid., 147-154). Apesar disso, por um artifício próprio à natureza do texto escrito, Harazim multiplica imagens pela escolha de uma ou duas para abrir cada texto e pela remissão a muitas outras. Um exemplo é o retrato de Liev Tolstói (Ibid., 150) feito pelo pioneiro da cor no já decadente império russo, Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii. Outra multiplicação ocorre com “Tomoko no seu banho”. A única fotografia, segundo a autora, que W. Eugene Smith “teve orgulho pleno” de ter feito. Para Stefânia Brill (1987, 40), a foto da menina no banho era uma prova da vitória de Smith na luta, lá no Japão, em Minamata junto com os pescadores. Ao argumentar que uma fotografia vai além do instante selecionado no tempo, Harazim nos conduz por histórias envolventes, observando pelas imagens que seleciona os momentos de produção, circulação e usos, inclusive contraditórios com as intenções dos produtores e de seus retratados. Exemplar, nesse sentido, é “Ruth Orkin fez primeiro e melhor” (2016, 131-137), em que Harazim narra simultaneamente a história de duas mulheres – a fotógrafa Ruth Orkin e a modelo Ninalee Allen – e mostra como uma cantada a uma mulher andando sozinha livremente em uma rua italiana, publicada em 1952, tornou-se vinte anos depois símbolo de opressão machista na óptica da segunda onda feminista pós década de 1960. Resulta dessa reflexão que, mais do que restituir uma verdade essencial à imagem intitulada *American Girl in Italy*, o que mais interessa ao seguir seu argumento é que as fotografias surgem com biografia e trajetória próprias, transcendendo os personagens envolvidos no momento de sua produção.

Embora várias mulheres apareçam em *O instante certo*, poucas são fotógrafas. No ensaio “As múltiplas vidas de Lee Miller” (Ibid., 97-110) é apresentada a modelo e, mais tarde, fotógrafa que deixou um acervo de “60 mil negativos originais, 20 mil imagens em folhas de contato ou cópias em papel, além de manuscritos e documentos” (Ibid., 110). Outra figura é a babá fotógrafa, a quem dedica dois textos: “O enigma Vivian Maier” – partes I e II (Ibid., 221-233). Apesar de socialmente retraída, quando acompanhada da Rolleiflex portátil, Maier fotografava uma multiplicidade de desconhecidos nas ruas dos centros urbanos próximos ao seu local de trabalho. Sua obsessão por fotografar era tal que deixou mais de 100 mil negativos, centenas de rolos não revelados, 1,5 mil *slides* e mais de trinta curtas de 8 mm (Ibid., 226).

Aluna de Manuel Álvares Bravo, com quem aprendeu a esperar o tempo passar e nesse ínterim algo acontecer, a fotógrafa mexicana Graciela Iturbide é apresentada em “Pássaro Solitário” (Ibid., 343-353). Conhecida

por borrar em seus ensaios as fronteiras entre arte e documento, a obra de Iturbide passou a ser conhecida a partir da publicação do ensaio *Los que viven en la arena* (1979). Trata-se de um trabalho documental sobre os índios seris que foi bem recebido pela crítica visual, mas frustrou antropólogos preocupados com a “abordagem emocional das imagens” (Ibid., 345). Para eles, as legendas usadas como *Mujer Angel*, nome da foto que trouxe fama à fotógrafa, não informavam sobre o que, afinal, tratava as imagens. Iturbide respondeu: “Não sou antropóloga nem socióloga. Tiro fotos pelo gosto de fazê-las, nunca fotografo nada apenas para documentar” (Ibid., 343).

Enquanto Miller foi, como explica Harazim, dissecada pela câmera muitas vezes, inclusive por seu pai (Ibid., 100), além de aprender com ele noções de enquadramento, perspectiva e ampliação – o que a levou a fazer muitas imagens autorais (Ibid., 102) –, Evelyn MacHale, ao contrário, eternizou-se por meio de sua única imagem publicada, que aparece no ensaio a “Foto imortal” (Ibid., 11-17). MacHale morreu aos 23 anos e seu mórbido retrato não apenas abre o livro, mas anuncia como a morte humana é um assunto para a fotografia e um tema no livro de Harazim. Assim, não faltam cenas tocantes de morte e mortos, reproduzidas ou sugeridas em vários dos textos.

A presença da morte em certas fotos ajudou a mudar o curso das sociedades, como *Execução em Saigon*, de 1968, historiada em “A chave” (Ibid., 303-309). Para os profissionais sul-africanos do Clube do Banguê-Banguê, cuja vida em grupo é descrita em “Abutres ou heróis?” (Ibid., 19-29), as chacinas se tornaram o personagem central do fim do processo de dissolução do *apartheid*. Acompanhando a narrativa, a sensação é que as guerras instalam uma total confusão entre pessoas e coisas. Nessas ocasiões, seres humanos viram uma espécie de resíduo ou lixo do conflito, conforme afirmou um dos fotógrafos sobreviventes do Clube, Greg Marinovitch: “Cadáveres são objetos estranhos” (Ibid., 25). Essa estranheza reaparece no ensaio “O cidadão Meeropol” (Ibid., 355-366), no qual uma das imagens discutidas faz alusão à prática social dos linchamentos de pessoas negras que ocorreram quase sem trégua em muitos estados do Sul dos Estados Unidos, entre o fim do século XIX até 1968 (Ibid., 359). O cidadão referido no título é Abel Meeropol, branco e judeu que escreveu *Strange Fruit* (1938), canção eternizada na voz de Billie Holiday. A letra demonstrou o assombro de Meeropol diante da naturalidade com que se praticavam violências contra a população negra.

No mesmo espírito, mas com foco na experiência feminina do racismo, o ensaio “Ódio revisitado” (Ibid., 295-301) descreve duas mulheres – Elizabeth Eckford e Hazel Bryan – que no ano da imagem, 1957, tinham apenas quinze anos de idade. A cena é uma síntese da sociedade

norte-americana em um combate que, mais de sessenta anos depois, não garantiu direitos plenos ao negro estadunidense. Harazim conta que “A foto ganhou força, tornando-se uma bandeira para toda uma geração de atletas, advogados, professores negros” (Ibid., 299). Ao trazer a imagem de volta e comentá-la, a autora revela a atualidade das dores produzidas pelo racismo ao adentrar a trajetória de vida dessas mulheres após a divulgação da foto.

O instante certo termina com “Relembrações” (Ibid., 375-382), texto aberto com uma foto de Dorrit Harazim feita no Camboja, em 1970, e que, embora encerre o livro, também poderia iniciá-lo. Ela explica como chegou a certas imagens, fala do seu desejo de comentá-las e do que descobriu sobre elas. Seu gosto por desenterrar histórias, descobrir quem é a pessoa retratada, saber sobre o ambiente que acolheu ou recusou inicialmente uma foto, enfim, perscrutá-la para além do clique tem a ver com sua concepção do que seja, afinal, uma fotografia. E ensina: “quando olhamos para uma fotografia, vemos nela, também, o reflexo de quem somos” (Ibid., 377).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, Aleida. 2011. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp.
- Benjamin, Walter. 1994. Pequena história da fotografia. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7ª ed, vol. 1: 91-107. São Paulo: Brasiliense.
- Bispo, Alexandre Araújo. 2012. *Mapas fotográficos: memória familiar, sociabilidade e transformações urbanas em São Paulo (1920-1960)*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bril, Stefânia. 1987. *Notas: vinte e nove mestres da fotografia*. São Paulo, Prêmio.
- Bruno, Fabiana. 2009. *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Camargo, Ana Maria de Almeida e Silvana Goulart. 2007. *Tempo e circunstância: a abordagem conceitual dos arquivos pessoais: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso.
- Edwards, Elizabeth. 2012. Objects off affect: photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, vol. 41: 221-234.

Harazim, Dorrit. 2016. *O instante certo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Leite, Miriam Moreira. 2001. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*, 3ª ed. São Paulo: Edusp.

Travancas, Isabel Siqueira, Joëlle Rachel Rouchou e Luciana Heymann, orgs. 2013. *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiência de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV.

ALEXANDRE ARAÚJO BISPO

Bacharel em Ciências Sociais, Mestre (2012) e doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas sobre a relação entre biografia, práticas culturais, cultura visual, consumo de bens visuais em ambiente urbano, fotografia e memória. Membro do grupo de pesquisa CNPq Coletivo ASA: Arte, saberes e antropologia liderado pela professora Dra Fernanda Arêas Peixoto.

recebido
02.08.2017
aprovado
22.10.2017



Universidade Estadual de
Campinas, Campinas, Brasil.

ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS¹

FOTOGRAFIA E IMPÉRIO: PAISAGENS PARA UM BRASIL MODERNO

Natalia Brizuela. 2012.
*Fotografia e Império: paisagens para
um Brasil moderno*. São Paulo,
Companhia das Letras, 248p.

Na obra intitulada *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*, Natalia Brizuela (2012) apresenta ao leitor um panorama do Brasil oitocentista a partir de fotografias, explicitando que esses registros estiveram intensamente presentes na construção do imaginário nacional. Assim, indica uma importante relação entre as fotografias desse período e a configuração do território brasileiro durante o reinado de D. Pedro II, passando pela coinvenção da fotografia por Hercule Florence, pela abolição da escravatura e pela formação da Nova República.

A autora reflete sobre as relações entre o campo fotográfico e o contexto sócio-histórico do qual ele emerge, principalmente por meio do retrato (cujas pessoas são o tema central) e da paisagem (cenários nos quais as pessoas também podem estar inseridas), dois importantes gêneros que marcaram o início da prática fotográfica. Para tanto, Brizuela destaca duas figuras como tipos potenciais de fotógrafos no Brasil Imperial. O primeiro é o viajante-fotógrafo, personagem ligado às paisagens e responsável por retratar as principais cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Recife e Salvador), oferecendo um atlas do país através da imagem fotográfica. Já o amante-fotógrafo consiste em um retratista capaz presentificar aqueles que estão ausentes por meio da memória visual, uma atuação ligada ao mesmo tempo à ordem do afetivo, do invisível e do imaginário: “Um atlas do espaço e um atlas da emoção, agregados por uma ‘arte científica’” (Ibid., 39).

1. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Assim, Brizuela compõe seu livro com um prólogo e quatro ensaios de imagens que dialogam com o texto. Nesse sentido, embora as fotografias apareçam ao longo da obra em tamanho reduzido e acompanhadas de legendas explicativas, elas são revistas em boa resolução no belo encarte localizado no final da obra, o que é fundamental para entender as reflexões da autora, cujo intento é compreender as fotografias como produtos culturais que constituem “mapas nada objetivos e muito mágicos”² do Brasil (Ibid., 15).

No primeiro ensaio Brizuela examina os modos como o Segundo Império (1840-1889) utilizou a fotografia para implantar o projeto de construir uma imaginação geográfica da nova colônia e desenvolver um sentimento nacionalista. Nesse contexto, a fotografia será associada à arte da cartografia, ao projeto oficial do romantismo e ao trabalho do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), mostrando uma relação entre o desenvolvimento cultural do Segundo Império, sob a regência de D. Pedro II, e a chegada e consolidação da fotografia no Brasil.

As imagens do primeiro capítulo exibem ao leitor as chamadas *vistas*, nome dado às fotografias de paisagens no século XIX e que mostravam o Brasil com uma natureza aparentemente inexplorada pelo homem, que precisava tornar-se pública. Porém, Brizuela chama a atenção para o fato de que essas fotografias nunca são o objeto em si, ou seja, “não existe paisagem antes que um sujeito humano a configure como tal” (Ibid., 26). Para a autora, as *vistas* se constituem como lugares construídos pelos fotógrafos para serem vistos, seja pela escolha de um enquadramento ou pela presença de uma figura humana, que aparece em meio ao cenário selvagem. Tais aparições nos fazem, nesse sentido, desconfiar das imagens, “porque agora sabemos que a fotografia não é só a natureza imprimindo a si mesma, mas o produto de um observador subjetivo” (Ibid., 30).

Após oferecer ao leitor essas *vistas*, a autora inicia o segundo ensaio estabelecendo um contraponto ao primeiro capítulo do livro, que é composto pela história oficial da chegada da fotografia ao Brasil, importada da Europa com o auxílio de D. Pedro II³. Agora o eixo central não são mais as imagens produzidas nos núcleos da corte colonial, mas os experimentos fotográficos de Hercule Florence, francês radicado no Brasil que “inventou”, na vila de São Carlos (atual cidade de Campinas, São Paulo),

2. Mesmo que, paradoxalmente, a ontologia fotográfica esteja ligada a um ideal de objetividade, isto é, consista em uma técnica elaborada graças aos avanços da racionalização e da ciência. Nesse sentido, a fotografia estaria a meio caminho da arte e da ciência, como se mostra no livro *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*, organizado por Sylvia Caiuby Novaes (2015).

3. D. Pedro II, grande admirador e colecionador de fotografias, organizou um conjunto de 25 mil imagens de todos os tipos: retratos, paisagens, vistas urbanas, astronomia, biologia, zoologia etc.

um método de impressão solar com o intuito de estabelecer uma técnica de reprodução comercial. Brizuela nos mostra que os primeiros esforços de Florence resultaram, no ano de 1833, em uma cópia de rótulos comerciais de uma farmácia, que o próprio autor denominou de *photographie*, apontando para o uso da fotografia como um bem de consumo⁴, uma mercadoria com o intuito de reprodutibilidade.

Essa diferença de utilização é nítida com as duas primeiras fotografias apresentadas no segundo capítulo e que foram expostas na mesma página (Ibid., 63). A primeira é denominada “Paço da Cidade” (Rio de Janeiro, 1840), um daguerreótipo feito pelo padre Louis Compte; considerada a primeira imagem produzida a partir dessa técnica no Brasil, mostra uma cena do palácio que abrigou D. Pedro I e D. Pedro II, um símbolo urbano do Império. Já a segunda é uma imagem de Florence (datada de 1839) que se assemelha mais a um desenho ou a uma estampa, sendo que a impressão de realidade direta está ausente. Porém, embora ressalte essas distinções, Brizuela afirma que ambas são fotografias e tentativas de reencantar o mundo, seja por construir um imaginário urbano imperial ou por revelar uma história que aconteceu à margem das cortes, distante dos centros de poder do país⁵.

Assim, Brizuela narra o contexto de produção das imagens de Florence, que veio para o Brasil no intuito de trabalhar como pintor naturalista na expedição científica do barão Georg Heinrich von Langsdorff (1825-1829), na qual foi contratado para desenhar e catalogar os cenários e os novos espécimes de animais e plantas encontrados. Tendo intenção de reproduzir um manuscrito que escrevera durante sua participação na expedição, Florence se deparou com dificuldades técnicas, pois a única gráfica existente na região de São Paulo se recusou a publicar um trabalho desse tipo, fato que o estimulou a desenvolver um novo método de impressão mais democrático. “Photographie: um modo de imprimir imagens que surgiu do desencantamento com a observação da natureza” (Ibid., 75). Portanto, a *photographie* de Florence consistiu em um retorno às técnicas racionais, pois era fruto de um processo químico/físico; derivou também de um anseio por autenticidade e criação, revivendo as distinções entre original/cópia e natureza/cultura e antecipando discussões clássicas tanto para a fotografia quanto para a antropologia.

4. Boris Kossoy (2006), no livro *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, reivindica a importância dos experimentos que Florence realizou com nitrato de prata, inclusive cunhando e utilizando o termo *photographie* pela primeira vez, em 1833.

5. Além disso, a autora destaca que a *photographie* de Florence apresentava semelhanças formais (como os enquadramentos que ressaltam a intervenção humana a partir de um ponto de vista) com as primeiras imagens fotográficas produzidas por Niépce, Daguerre e Talbot, considerados os pioneiros da prática na Europa.

Já no terceiro ensaio, Brizuela retorna às imagens produzidas no espaço da corte colonial. Agora, a autora mostra ao leitor que os negros escravizados eram retratados nas fotografias do Império como “tipos” raciais. Dessa maneira, afirma que tais imagens não podem ser visualizadas “apenas” como retratos convencionais, mas como signos da escravidão e como forma de compreender a organização do espaço brasileiro da época. Brizuela parte do estudo das chamadas *cartes de visite* ou *timbres-poste* (selos postais), produzidas na década de 1860, as quais mostravam escravos posando em estúdios da então capital brasileira, o Rio de Janeiro, durante atividades cotidianas. Tais fotografias eram vendidas como *suvenires* das terras tropicais, uma espécie de lembrança para os viajantes europeus que mostravam os “tipos” de escravos do Brasil. Essa forma de apropriação coincide com os usos da fotografia na Europa, inclusive com as práticas antropométricas vigentes no século XIX, que davam ênfase a uma catalogação dos “espécimes” humanos, uma cartografia cultural indicativa da superioridade do homem branco.

Brizuela destaca, assim, a existência do que chamou de “triumvirato” das fotografias de retrato, constituído por retratista, modelo e observador, uma relação que expõe importantes e profundas revelações. Seja na mulher do retrato de Stahl (Ibid., 109), que olha para a câmera mostrando ao fotógrafo as marcas em sua face e os dentes frontais, indícios da condição de escrava; seja nas imagens de Christiano Júnior (Ibid., 136) que retratavam cenas de trabalho dos escravizados vestindo roupas típicas da representação dos negros na cultura visual brasileira da época, o que se pode conhecer por essas imagens é parte daquilo que está registrado na fotografia, mas leva para outro lugar, intrinsecamente relacionado ao contexto sociocultural brasileiro.

Dessa maneira, a autora persegue indícios, intimidades e segredos das imagens fotográficas. E nos provoca a fazer o mesmo, ao dizer que não sabemos, por exemplo, os nomes dos personagens, suas idades ou países de origem. A partir desse minucioso trabalho, o leitor é convidado a mergulhar nas fotos e ver além da superfície do papel, ao considerar o propósito para o qual a fotografia foi realizada e, também, sua forma de circulação. Nesse sentido, Brizuela enfatiza que, se tomarmos tais imagens como “simples” retratos, elas não passarão de “naturezas-mortas”, com uma capacidade de alienação que oferece não a captura da realidade e de um fragmento da vida, mas um objeto petrificado (Ibid., 123).

Ao pensar nas relações de produção e circulação das *cartes-de-visite*, Brizuela expõe um momento crucial da história cultural brasileira, que consiste no início do período abolicionista⁶. Essas fotografias apresen-

6. A Lei Eusébio de Queirós, em 1850, proibiu o tráfico negreiro. Em 1871, foi promulgada a Lei do Ventre Livre, que considerava livre todos os filhos de mulheres escravizadas nascidos a

tam o trabalho dos negros deslocados de uma paisagem e do seu contexto, um apagamento da imagem desses sujeitos que está associado diretamente ao fim do tráfico negreiro e da monarquia no Brasil. É a partir dessa análise que a autora faz a ligação com o último ensaio do livro, no qual exhibe imagens do fotógrafo Flávio de Barros, produzidas no contexto da Guerra de Canudos, em 1897.

Diferentemente das imagens mostradas no capítulo anterior (produzidas no ambiente higienizado dos estúdios fotográficos da corte) e das fotografias expostas no primeiro capítulo (produzidas para ressaltar o ideal monárquico de natureza exótica dos trópicos), as imagens de Barros exibem cenários devastados e distantes da fantasia da representação fotográfica do Brasil colonial. Elas são exibidas para responder a um importante questionamento: “para onde foi, então, o Brasil tropical?” (Ibid., 151).

De fato, essas imagens de ruínas compõem para Brizuela um novo tipo de “natureza-morta”, produzidas com o intuito de mostrar as provas da batalha incansável entre o homem moderno e o ambiente hostil do sertão nordestino. Se por um lado a tecnologia não permitia que as fotografias fossem tomadas durante o combate, em “tempo real”, pois as longas exposições impossibilitavam captar os movimentos no campo de batalha, por outro, Barros fotografava apenas as cenas encomendadas pelos comandantes das tropas, pois foi contratado pelos militares da Nova República para registrar a vitória contra Antonio Conselheiro, líder messiânico de Canudos e visto como um rebelde monarquista.

Ao falar sobre as imagens feitas por Flávio de Barros, Brizuela também introduz outro importante personagem da Guerra de Canudos: Euclides da Cunha, incumbido de ir até a região do conflito armado para fotografar e para produzir relatos escritos; inicialmente um fervoroso apoiador do regime republicano, o que pode ser percebido nas duas primeiras partes de sua obra-prima literária, *Os sertões* (1902/2002)⁷. Porém, a autora chama a atenção para o fato de que, após percorrer mais de seiscentas páginas do livro, no momento de descrever o clímax da guerra, o jornalista interrompe a narrativa e se volta à descrição prolongada de uma fotografia, como se desconfiasse da sua suposta objetividade e, consequentemente, do ideal republicano.

partir daquele momento. Em 1888, a princesa Isabel, regente do Império Brasileiro, assinou a Lei Áurea que aboliu a escravidão. No dia 15 de novembro de 1889 foi oficialmente proclamada a República do Brasil.

7. O livro *Os sertões: campanha de Canudos* (1902/2002) se divide em três partes: “A terra”, “o homem” e “a luta”.

Assim, Euclides descreve o momento em que o exército, por meio do fotógrafo oficial Flávio de Barros, retrata os restos mortais de Antônio Conselheiro, sendo tal imagem o símbolo de que o país extinguiu definitivamente o ideal monárquico, transposto para a figura do líder messiânico (Ibid., 181). A fotografia transformava, mais uma vez, o corpo humano em *suvenir*, como acontecia com os escravizados brasileiros que serviam de modelo para as *cartes-de-visite*. À primeira vista, tal imagem retrata um homem em sono tranquilo, com os braços cruzados sobre o peito, a cabeça virada e os olhos pouco visíveis entre o cabelo e a barba. Mas Brizuela chama a atenção para os detalhes da imagem ao dizer que o corpo não está à sombra de uma árvore e que o terreno ao redor mostra que não se trata de uma pessoa em repouso, mas de um cadáver no solo árido do sertão.

Sobre o mesmo ponto, Brizuela ainda constrói uma importante relação entre a imagem de Antônio Conselheiro e os retratos de D. Pedro II, que sempre é mostrado “como um homem velho, mesmo quando ainda tinha vinte e poucos anos” (Ibid., 183), com uma grande barba e um físico imponente. Dessa forma, a autora interpreta a imagem de Conselheiro: um homem também com mais idade e com uma grande barba, mas cujo corpo está frágil e sem vida, como a figura simetricamente invertida do imperador, o que representaria simbolicamente “a morte final da soberania do monarca” (Ibid., 183).

Assim, ao relacionar as imagens da Guerra de Canudos com as do Segundo Império, Brizuela ressalta novamente a polissemia da fotografia, capaz de construir imaginários bem distintos. Seja na construção visual de um país selvagem, com uma natureza inóspita; na visualização de um sertão árido onde o progresso precisa adentrar e controlar; nas *photographies* ao mesmo tempo técnicas e mágicas de Florence, que narram uma história às margens do Império; ou como meio para estabelecer o simbolismo da escravidão no Brasil, o livro de Brizuela reúne e faz explodir sensações contraditórias: objetividade e subjetividade, presença e representação, o aparecimento e o desaparecimento, uma forma de, ao mesmo tempo, desencantar e reencantar a natureza e o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brizuela, Natalia. 2012. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Caiuby Novaes, Sylvia, org. 2015. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp.
- Cunha, Euclides. 1902/2002. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê.

Kossoy, Boris. 2006. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, 3ª ed. São Paulo: Edusp.

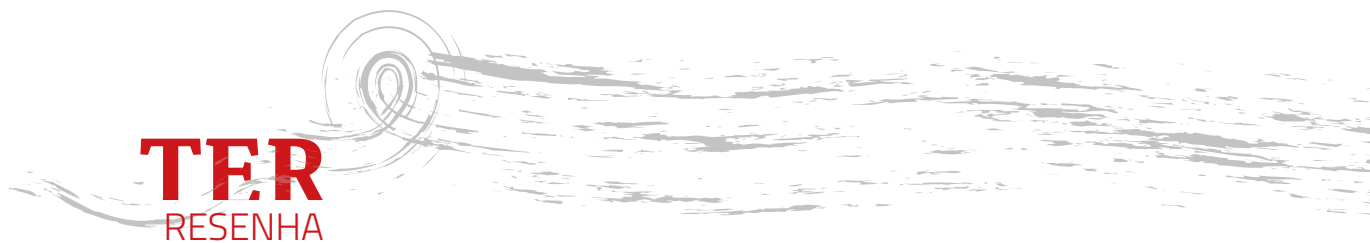
ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS

Jornalista e doutorando em Antropologia Social na Unicamp (bolsa FAPESP), estudando temas relacionados com imagem, antropologia da imagem, religião, simbolismo, rituais, narrativas verbo-visuais e cultura oriental. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Fotografia e Cinema) do Instituto de Artes da Unicamp, com graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Espírito Santo.

recebido 08.07.2017
aprovado 17.10.2017

Tem interesse pelo estudo das linguagens imagéticas, em especial pela fotografia, pelo cinema e pelo desenho. É pesquisador do Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (LA'GRIMA) e do Grupo de Estudos Visuais e Urbanos da Unifesp (Visurb).





Universidade Federal de São
Paulo, São Paulo, Brasil.

FELIPE SILVA FIGUEIREDO

ARBITRARIEDADE, INCERTEZAS E REDES: UM “VOO BAIXO” SOBRE O MUNDO INTEIRO

Néstor García Canclini. 2016.
*O mundo inteiro como lugar
estranho*. São Paulo, Edusp, 176p.

Vemos nos últimos tempos circular na mídia e nas redes sociais notícias acerca das migrações forçadas e voluntárias, de ataques xenofóbicos, das fronteiras reais e imaginárias que se recriam de diferentes maneiras. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação e a linguagem audiovisual nos dão a impressão de um mundo mais conectado e integrado. Operamos como “atores em rede”, recriando a todo instante as formas de associação, por isso, é colocada em dúvida “qualquer descrição da estrutura social” (2016, 17). Néstor García Canclini, doutor em filosofia e antropólogo argentino, leva-nos a olhar com mais estranheza o mundo diante de nossos olhos, num tempo em que a legitimidade da democracia é posta em cheque e as teorias que acreditávamos serem explicativas da realidade social, muitas vezes, não servem mais; um tempo em que estamos acostumados a encarar cotidianamente as mídias digitais e, muitas vezes, ver esse mundo através e a partir delas.

Os leitores mais desavisados podem sentir uma sensação de “estranheza” ao ler as primeiras páginas de *O mundo inteiro como lugar estranho*, obra de caráter ensaístico em que o autor reúne diversos gêneros de escritas. Há, ao lado dos capítulos em que Canclini faz uma análise crítica dos diversos temas abordados, alguns textos em que o filósofo se utiliza de uma narrativa ficcional, ora para descrever entrevistas, ora para descrever falas em congressos acadêmicos

bem como a trajetória de um estudante de doutorado para concluir a tese. Assim, exige-se atenção do leitor, já que nem sempre é possível identificar quem está falando ao longo do texto. O formato do ensaio, como diz o próprio autor, tem esse propósito mesmo “de tirar qualquer tom magistral”, além de dar certa fluidez à leitura que seria interrompida pelas “precisões acadêmicas”. Podemos dizer, assim, que o autor é mais inclinado às perguntas que às respostas, problematizando o arraigamento do saber acadêmico-científico em certezas magistrais. Examinar os pressupostos do senso comum já não cabe apenas aos filósofos e cientistas sociais, mas também é tarefa dos movimentos sociais.

De acordo com Canclini, “estamos em uma transição incerta que torna insegura qualquer descrição da estrutura social” (Ibid., 17) perante a arbitrariedade da realidade com que nos deparamos. É a partir de seu contato com a antropologia e do trabalho de campo que o filósofo pôde entrar em contato com realidades empíricas e nutrir um saber “transdisciplinar”, tendo em vista a insuficiência de sua própria área de formação. Para Canclini, falar em “transdisciplinaridade” não seria regressar a um momento do pensamento ocidental em que os saberes estavam pouco especializados, mas se trata justamente do movimento em que os pesquisadores contemporâneos, diante das arbitrariedades do mundo, “admitem a insuficiência da própria área [...] se reúne com os de outros departamentos e reformulam suas perguntas” (Ibid., 43).

Isso ocorre porque já não encontramos um mundo estável e passível de explicações a partir de conceitos que derivem de um método dedutivo capaz de fixar a realidade em um quadro teórico. Ao invés disso, o autor argumenta que devemos estudar os “atores em rede” (referência clara à Actor-Network Theory de Bruno Latour), mostrando como os atores se associam, constroem agência e solucionam conflitos a partir de suas possibilidades e das redes que criam e às quais escolhem se conectar.

Ao longo da narrativa, o autor percorre este mundo como um lugar estranho, lançando-se num “voo baixo” sobre temas como: ser estrangeiro; a democracia que, a seus olhos, ganha o adjetivo de “canalha”; formas de hacktivismo; maneiras de escrever ciência e literatura; além de falar sobre congressos acadêmicos e abrir lugares para a dúvida.

Não é possível mais pensar o mundo contemporâneo dissociado das novas formas de comunicação, escrita, circulação da informação e produções artísticas propiciadas pelos meios digitais e tecnológicos. Ao se perguntar “como ou quanto se lê” no capítulo três, por exemplo, o autor problematiza a “crise da leitura” dizendo que precisamos olhar para os meios pelos quais se acessa a informação e para as “novas apresentações do conhecimento” (Ibid., 33).

Canclini desloca a questão da leitura para olhar para os cruzamentos de suportes, formatos e linguagens. A própria ação de ler não é mais a mesma: “Também é saber usar ícones de navegação, barras de deslocamento, janelas, menus, *hyperlinks*, funções de busca de texto, imagens e música, mapas de sites” (Ibid.,34); tudo isso dentro de uma interface de autoria, ou seja, conteúdos fixados por empresas e instituições – que podem vender as informações dos usuários– ou mesmo em ambientes nos quais os usuários podem modificar e produzir os conteúdos, como nas redes sociais e em e-mails.

Ao lado de tal problemática coloca-se também a questão da vigilância e da espionagem, próprias desse mundo envolvido pela rede, e dos movimentos de protesto que se disseminam nela, apesar dos mecanismos de controle. Aborda-se então o *hacktivismo*, que atua, muitas vezes, em nome da ética da livre circulação, compartilhamento e cooperação de informações na rede. Essas questões colocam em dúvida nosso poder de escolha na internet e nas redes sociais, que nos oferecem possibilidades de atuação e subversão da ordem, embora se reconheça a colaboração das empresas de vigilância e de comunicação com os governos para obter acesso a determinadas informações.

Canclini, no capítulo que dá nome à obra, olha também para as diversas formas de estraneidade que aparecem no mundo contemporâneo, não só a partir dos fluxos migratórios e das políticas de fronteira, mas também pensando o mundo digital que se interpõe ao “mundo objetivo” e se constitui como uma parte dele. “Somos convidados ou pressionados a viver outras ‘pátrias’”. O autor utiliza metáforas para se referir a formas de estraneidade “não territoriais”. “O que significa habitar um mundo interconectado digitalmente onde cada vez é mais difícil ser estrangeiro?” (Ibid., 59) Para responder a essa questão, o autor propõe que levemos em consideração ao menos três noções acerca da estraneidade:

- a) a estraneidade como perda de um território próprio; b) a experiência de ser estrangeiro-nativo, ou seja, sentir-se estranho na própria sociedade; c) a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolher ser diferente ou minoria em uma sociedade ou língua que nunca vamos sentir como inteiramente própria (Ibid., 59).

Para além da violência e das dificuldades que sofrem os migrantes e exilados que saem de seu país em busca de emprego, por privações econômicas ou por questões políticas, Canclini vê a estraneidade não como uma decisão individual, mas como uma “estratégia familiar” que propicia trocas de “remessas culturais” entre “comunidades transnacionais” de comunicação fluida (Ibid., 60). O autor cita o exemplo dos migrantes

mexicanos que vão para os Estados Unidos e mandam, de lá, objetos de prestígio social para as famílias, como eletrodomésticos e roupas, ao passo que levam do México bens culturais e de valor afetivo, como comida, música e vídeos de cerimônias regionais. No entanto, essas trocas podem gerar distorções, pois, como aponta o autor, para serem aceitos os migrantes muitas vezes têm de participar do jogo de fugir de certos estereótipos referentes a sua nacionalidade.

Por outro lado, há ainda, de acordo com Canclini, a estraneidade ligada à sensação de se sentir estrangeiro dentro da própria sociedade, como no caso dos povos indígenas ou colonizados a quem é negado o exercício de expressão cultural, ou cujas práticas culturais são transformadas em mercadorias.

O autor também aborda os “deslocamentos contemporâneos”, conceito que evoca o termo espanhol *dislocación*, cujo sentido é de “desarticulação” e “alteração”, e que é comumente usado para se referir às articulações e formações geológicas, como aponta a nota do tradutor para esta edição. Os deslocamentos contemporâneos seriam, nesse sentido, aqueles gerados pela “interculturalidade” e pelas comunicações globalizadas: sentir-se estrangeiro no próprio país pelo aumento do número de pessoas que falam outras línguas e vestem outras roupas; sentir-se estrangeiro perante a dificuldade de passar do analógico para o digital, em uma geração alfabetizada pela tecnologia.

Há ainda aqueles que saem de seu país e, ao regressarem, sentem saudade de onde estiveram, vivendo uma experiência de estraneidade em relação ao seu local de origem. São os adeptos do que Canclini chama de “cosmopolitismo abstrato”, levada a cabo pelo conceito de “desterritorialização”, de rompimento de fronteiras e de que somos cidadãos do mundo. O autor propõe, no entanto, que percebamos as variadas maneiras de modificar os laços com nossa terra natal, e reconhece que o “desejo de ser estrangeiro” (Ibid., 63) se dá de diferentes maneiras entre migrantes geográficos e estrangeiros-nativos bem como entre aqueles que precisam se exilar por questões políticas.

O mundo contemporâneo, no entanto, traz uma novidade que coabita com essas formas de estraneidade, mesmo que arbitrariamente: a impossibilidade de ser estrangeiro, no sentido de que este não pertence totalmente e não construiu para si o próprio lugar. Canclini destaca que, além da diferença, para ser estrangeiro é preciso “intimidade”, coisa diluída num mundo onde empresas têm acesso a nossas informações pessoais, usadas em favorecimento do mercado e do consumo. Nesse sentido, o autor conclui que não podemos ser estrangeiros se somos clientes ou suspeitos vigiados a todo o momento, sistematizados dentro

de padrões de consumo e mesmo de pensamentos e gostos (o que não quer dizer que isso gere uma uniformização).

Ligam-se à essas reflexões os questionamentos do autor acerca da democracia: “a democratização, entendida como reconhecimento e regulação pública de direitos sociais, econômicos e políticos, é um ponto importante ainda na agenda de algum Estado?” Para o autor, “a resposta piora se, como exigem estes tempos de interdependências globais, perguntamos pelos direitos dos migrantes” (Ibid., 109). O capítulo em que Canclini trata dessas questões é um dos que aparecem sob a forma de ficção, cujo protagonista é um estudante de doutorado que está fazendo sua pesquisa de campo em um congresso acadêmico sobre “interdisciplina” e “decomposição política”. O texto acompanha diversos diálogos e questionamentos acerca das controvérsias em torno da democracia e sua legalidade, principalmente a partir de uma perspectiva dos chamados “países do sul”.

Essa mistura de gêneros dentro de um livro de caráter ensaístico faz, de maneira genial, que a forma de escrita dialogue com o conteúdo no sentido em que Canclini fala da constituição do objeto literário a partir do “processo sociocultural de sua elaboração, seu tráfico e as modulações em que se altera seu sentido” (Ibid., 96), bem como ao se questionarem as práticas culturais disseminadas pelas mídias digitais conectadas em rede. Ao tratar das fontes de seu livro, por exemplo, o autor afirma que um rápido “Google” nos trechos citados levam às referências bibliográficas e, por isso, se abstêm de certas formalidades que interrompam a leitura fluida do texto. A internet e as redes digitais permitiram não só uma modificação do escrito em seus vínculos com o audiovisual, modificando a autonomia do campo literário, mas

Também o predomínio do texto sobre o contexto, que marcou a teoria da literatura do século XX, diminui quando os leitores temos acesso na rede a romances ou poemas junto com links para performances dos autores, blogs em que os leitores os interpretam, pesquisas de marketing que situam no debate do dia a dia a fortuna dos textos. Os donos de livrarias que aconselham e os críticos especializados coexistem com trailers no YouTube e no Google (Ibid., 97-8).

A obra coloca em questão outras formas de se pensar o domínio público, as práticas democráticas de produção e circulação da cultura num mundo em que as relações digitais em rede se fazem presente. É a partir da “teoria ator-rede”, de Bruno Latour, que Canclini pensa a “cultura em tempos de decomposição social” (Ibid., 13) como algo mais que um lugar onde coisas se fixam; trata-se do espaço em que os atores encontram “repertórios” para agirem num mundo em que a todo o momento as

estruturas sociais são questionadas e modificadas, e não se pode falar em uma estabilidade a longo prazo. Por isso, podemos dizer metaforicamente que a empreitada de Canclini é um “voo baixo” sobre o mundo: ao sobrevoar grandes altitudes, teria uma visão generalista do mundo, tal como as teorias que questiona por serem incapazes de explicar as descontinuidades da contemporaneidade; mas, ao contrário, o voo baixo permite ao autor descrever como os atores se comportam em rede.

O leitor pode se guiar, assim como os atores em rede, por essa fina teia de conexões e possibilidades que o livro oferece para pensar o mundo como lugar estranho, com suas arbitrariedades e incertezas. Segundo Canclini, “reconhecer a incerteza não é abrir a porta traseira para a irracionalidade” (Ibid., 143), mas sim acessar as estruturas descontínuas e refeitas a todo momento, em vez de pensar um mundo com estruturas estáveis. Além disso, trata-se de uma perspectiva latino-americana para pensar o mundo contemporâneo e, como consta no próprio livro, “as epistemologias do sul tornam as do norte menos iludidas” (Ibid., 108).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

García Canclini, Néstor. 2016. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: Edusp.

Latour, Bruno. 2012. *Reagregando o social: uma introdução a teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba.

Latour, Bruno. 2013. *Jamais fomos modernos*, 3ª ed. São Paulo: Editora 34.

recebido

07.07.2017

aprovado

17.10.2017

FELIPE SILVA FIGUEIREDO

Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Estado de São Paulo, Brasil.



ACHADOS NA REDE

TALK-SHOW DO RAFUCKO: EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO



TALK-SHOW DO RAFUCKO: EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO 35'45", 2015

Rafucko Álvares Cabral tenta redescobrir o Brasil em entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

RAFUCKO

Rafucko é videomaker, apresentador de talk show e artista.