

Cinema da Floresta Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana

Peter Gow

Depto. de Antropologia Social – Univ. de Manchester

RESUMO: Este artigo tem como objetivo fazer uma etnografia fenomenológica do cinema a partir do mundo vivido do Alto Ucayali. Explora também a analogia que a população local faz entre o cinema e o alucinógeno *ayahuasca*, que eles denominam o “cinema da floresta” e que torna visíveis os seres poderosos, normalmente invisíveis. Analisa-se ainda o modo como cinema e alucinação diferem dos sonhos.

PALAVRAS-CHAVE: cinema e antropologia, fenomenologia do cinema, cinema e alucinógeno, Alto Ucayali, Peru.

Tradução de Heloisa Buarque de Almeida.
Revisão técnica de Sylvia Caiuby Novaes.

Na região do Alto Ucayali, no leste do Peru, as pessoas referem-se jocosamente ao alucinógeno *ayahuasca* como *el cine de monte*, o cinema da floresta. Este ensaio segue a direção indicada por esta metáfora para fazer uma análise etnográfica do cinema como uma experiência significativa no Alto Ucayali.

Ocorreu-me discutir esta questão quando estava muito longe do Alto Ucayali, nos cinemas de Londres. Assistir ao filme de Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, e ao filme de Les Blank sobre ele, *Burden of Dreams*, ambos feitos na região durante meu trabalho de campo, constituiu-se numa experiência inquietante e confusa. Ali na tela, ao lado de atores famosos e equipes de filmagem, havia uma paisagem que conheci bem, indivíduos que conheci pessoalmente, ou de ouvir falar, e formas de comportamento e linguagem com as quais eu havia me familiarizado durante minha estada nessa região do Peru. Tal familiaridade conferiu à atividade aparentemente comum de “ir ao cinema” um aspecto estranho e misterioso. Por que estávamos todos sentados nessa grande sala escura, calmamente atentos a uma luz colorida e trêmula e ao som que saía da parede? O hábito de ir ao cinema havia se tornado estranho a mim, especialmente à maneira da qual eu mais gostava antes de viajar ao Alto Ucayali: o cinema de arte feito por e para as classes médias cultas do Ocidente. Não podia imaginar como explicar este fenômeno às pessoas que contatei no Alto Ucayali, e isso me perturbou profundamente.

Esta experiência de perder o cinema foi, sem dúvida, um intenso choque cultural. Com o tempo, o prazer foi restaurado, mesmo quando eu sentia, ocasionalmente, certa falta de sentido dentro da sala de cinema. Esta alienação passageira de um prazer central de minha vida transformou-se também em uma questão etnográfica: como as pessoas da região do Alto Ucayali vivenciam o cinema e o que pensam sobre ele. Se, num momento de choque cultural, o cinema pôde perder o seu sentido para mim e se apresentar como uma convenção cultural arbi-

trária e misteriosa, então, o sentido que o cinema adquiria para as pessoas com quem eu tinha feito trabalho de campo estava longe de ser óbvio.

Tal questão surge a partir de um problema teórico central. A perda de sentido do cinema para mim, como todos os choques culturais, não podia ser resolvida analiticamente, pelo simples fato de reencontrar aquele sentido e responder à questão a partir daí. Como qualquer questão etnográfica, esta só pode ser respondida através de uma nova linguagem criada a partir dos dois modos de experiência. Assim, minha preocupação teórica neste ensaio é discutir o cinema no mundo vivido do Alto Ucayali sem efetuar uma análise interna ao programa de reflexão próprio do cinema.

Esta postura permite que eu escape de um impasse central. Quando discutimos filmes, parecemos inevitavelmente discutir perspectiva, representação, resposta, reação, espectador e ponto de vista do espectador. Mesmo as análises mais políticas de filmes utilizam a linguagem da ideologia derivada do jovem Marx. Ele expôs o conceito de ideologia a partir do uso da *câmera obscura* como metáfora – uma metáfora essencialmente associada à perspectiva e à representação (ver discussão em Mitchell, 1986). Ao se prosseguir com uma análise forjada nesta linguagem, o objeto analisado torna-se inevitavelmente cada vez mais “perspectivo” e “representativo”¹, até que descobramos que perspectiva e representação deixaram de ser invenções da Europa Renascentista e são propriedades naturais de todas as culturas.

A única maneira de evitar esta conclusão ridícula é utilizar uma linguagem analítica que não prenuncia inevitavelmente este caminho. Portanto, aqui eu evito o uso de termos como perspectiva, representação, ponto de vista, reação, resposta e, em vez disso, concentro-me na elucidação do mundo vivido pelas pessoas do Alto Ucayali, em termos de experiência incorporada, e na maneira pela qual estas formas de experiência são interligadas através de modelos simbólicos genera-

tivos que fornecem elementos de inteligibilidade básica deste mundo. Aqui, minha análise segue o programa de trabalho de antropologia simbólica proposto por Munn em seu estudo sobre a transformação do valor em Gawa, Papua Nova Guiné (1986). Resumindo, trata-se de uma etnografia fenomenológica do cinema.

A área do Alto Ucayali é extensa, mas na época do meu trabalho de campo, no início dos anos 80, sua população era de, no máximo, 10 000 indivíduos espalhados ao longo dos rios Tambo, Bajo Urubamba e Alto Ucayali. A maioria da população era formada por nativos da Amazônia, com línguas aruak e pano, além de uma grande parte de indivíduos do norte da região amazônica. A elite local identifica-se principalmente com origens não-amazônicas e, freqüentemente, não-peruanas (ver Gow, 1991, para maiores detalhes sobre a região).

A economia local é constituída de uma interação complexa entre dois sistemas. Por um lado, há a economia mercantil extrativista de madeiras nobres, cuja fonte de capital são os empréstimos oriundos da cidade de Pucallpa efetuados pela classe dominante local, baseada em Atalaya, para os trabalhadores nativos. Por outro lado, há uma economia de subsistência na qual os nativos produzem em interação com o ambiente do rio e da floresta. A economia de subsistência é crucial tanto para fornecer mão-de-obra barata para extração de madeira como para criar as relações sociais básicas dos nativos.

Esta economia política é antiga na região e está associada a modelos simbólicos generativos importantes que organizam aspectos da vida local aparentemente dissonantes. Eles podem ser resumidos da seguinte forma. A vida social, incluindo o processo histórico, é organizada pelo movimento entre dois pólos: *el monte*, a floresta, e *afuera*, o lado de fora. *Afuera* é fora da floresta em geral e, mais especificamente, fora da Amazônia. As transações econômicas referentes à madeira são trocas de *cosas de acá no más*, “coisas daqui” (como as madeiras nobres tropicais) por *cosas finas*, ou seja, produtos industriais. Generalizan-

do, a vida social é uma combinação correta entre a floresta e o exterior. Para alcançar esta combinação ideal, há um processo delicado, constantemente ameaçado de desmoronar, separando-se nas duas formas puras de cada pólo. Voltarei às ameaças potenciais mais tarde.

Em geral, o modelo simbólico generativo tende a estar relacionado ao exterior e ao interior do corpo humano. A classe mais importante das “coisas daqui” é a *comida legítima*, “comida de verdade”, comida da floresta e do rio, enquanto a classe mais importante de *cosa fina* é *ropa legítima*, “roupa de verdade”, importada e industrial. Juntas, “comida de verdade” e “roupa de verdade” produzem o interior e o exterior de *gente como nosotros*, o povo local do Alto Ucayali.

No Alto Ucayali, o cinema é uma das *cosas finas*, ainda que dificilmente seja consumido pelas pessoas da região. Sua única saída comercial na área, no início dos anos 80, era uma pequena sessão semanal organizada pelas freiras da missão da capital distrital Atalaya. Este cinema exibia o padrão do cinema rural peruano: filmes de kung-fu, filmes indianos, faroestes do tipo *spaghetti western* e filmes B norte-americanos. Atalaya é o único povoado da região com um sistema de eletricidade público e regular (das 18 às 21 horas), e não há recepção televisiva. Portanto, excetuando-se a exibição ocasional de filmes feita pelos missionários nas comunidades menores, este pequeno cinema era o único acesso local ao consumo desse meio de comunicação. Os cinemas comerciais regulares mais próximos, onde os aparelhos de televisão funcionavam, localizavam-se a centenas de milhas ao norte, na cidade de Pucallpa. A exibição mais próxima de *Fitzcarraldo*, de Herzog – feito no Bajo Urubamba na época de meu trabalho de campo, ele mesmo sendo um drama social local relevante –, só aconteceu na capital do país, Lima. É bem provável que ninguém do Alto Ucayali tenha assistido ao filme.

Embora provavelmente algumas pessoas da região nunca tenham assistido a um filme, a maioria delas já teve um certo nível de experi-

ência com o meio. A maior parte dos habitantes com quem conversei tinha ido ao cinema em Atalaya pelo menos uma vez e muitos já haviam morado ou visitado Pucallpa. Na verdade, as pessoas pareciam tão familiarizadas com filmes que eu não questioneei o problema até me dar conta de como era pequeno o contato que realmente tinham com este meio na sua vida cotidiana.

Um exemplo da questão do cinema no Alto Ucayali foi a experiência de assistir a *Piranha II* em Atalaya, em 1982. No filme, piranhas amazônicas com mutações genéticas deveriam ser soltas no sistema de água do Vietnã do Norte para destruir a produção de arroz; por acidente, elas entram num rio dos Estados Unidos e ameaçam a vida de pessoas que se divertiam num parque aquático. Para mim, *Piranha II* é uma crítica marcante da total insanidade do complexo militar-industrial e da cumplicidade do narcisismo da classe média norte-americana no projeto mais amplo de se transformar os recursos do Terceiro Mundo em armas contra os povos do Terceiro Mundo. Outras pessoas consideram o filme tolo, ou desprezível.

No entanto, os comentários que ouvi do público em Atalaya sugeriam que ele o examinava para obter informações sobre os “brancos estrangeiros”, *gringos*, e seu país. Alguns comentaram o grande tamanho e a ferocidade das piranhas dos *gringos* em comparação com as variedades benignas locais, já que os nativos do Alto Ucayali não compartilham do medo europeu e americano deste peixe. A ignorância dos heróis *gringos* sobre as correntes fluviais, e sua inépcia em dirigir as canoas e balsas, provocou muito interesse e hilaridade. Porém, o mais interessante de tudo, para mim, era o modo como um jovem explicava a relação entre *Piranha II* e seu predecessor, *Piranha*, que só ele havia visto. Ele contou que, apesar de os heróis no primeiro filme pensarem que haviam matado todos os *pañasos*, “piranhas grandes”, eles não conseguiram matar *su madre de pañaso*, “a grande mãe piranha”. Ele disse:

Ella, su madre, se há metido por allí, y de allí se han vuelto a venir estes pañanos. (Ela, a mãe, se escondeu e, de onde estava, saíram de novo as grande piranhas.)

O conceito de mãe da espécie é central para que as pessoas do Alto Ucayali compreendam mais amplamente os processos ecológicos, como discutirei mais adiante. Acredito que a “grande mãe piranha” seja uma piranha imensa e monstruosa, inatacável por predadores, que coordena a produtividade da espécie. Não me lembro de nenhuma “grande mãe piranha” no filme (apesar de ter perdido os 5 minutos iniciais) e duvido de que os cineastas americanos tenham explorado este uso tão específico da Amazônia. No entanto, o relato do jovem sobre os dois filmes confere um tom intrinsecamente local e um cálculo tipicamente amazônico às duas narrativas: os problemas causados pela reconhecida ignorância dos *gringos* em relação ao comportamento e às motivações das espécies animais selvagens.

Meu relato da análise local de *Piranha II* deve permanecer apenas anedótico, pois não discuti a questão diretamente com os nativos. Provavelmente ouvi estes comentários apenas porque quem os fez pensava que eu não entendia bem o castelhano. As pessoas da região relutavam muito em expressar suas opiniões sobre certos assuntos – como filmes – diretamente para mim, pois presumiam que, como eu era *gringo*, devia saber mais do que eles. Portanto, em vez de arriscarem sofrer uma humilhação por dizer algo errado, as pessoas do Alto Ucayali tratavam-me como se eu fosse o informante e faziam-me perguntas. O ato de responder às perguntas tornou-se um forma muito difícil de recolher dados etnográficos, considerando que eu não gravei – e esqueci totalmente – as perguntas que me foram feitas e as respostas que dei. Deve ser por este motivo que os antropólogos procuram evitar o papel de informante e preferem que seja ocupado por quem está sendo observado.

Por sorte, na questão do *ayahuasca*, *el cine de monte*, “o cinema

da floresta”, as posições inverteram-se. Como um *gringo*, consideravam que eu não conhecia nada sobre esta planta amazônica e seu potencial de alucinação. Assim, volto-me agora para o “cinema da floresta” e seus significados.

Se assistir a filmes é um evento relativamente incomum para o povo do Alto Ucayali, as sessões de cura xamânica com o uso do alucinógeno *ayahuasca* (*Banisteriopsis sp.*) é uma característica difundida da vida local. Virtualmente todas as pessoas que conheci na região, excetuando crianças pequenas e a maioria dos missionários, tomaram *ayahuasca* durante o ritual de cura, e muitos tomavam a droga com regularidade. *Ayahuasca* é ingerido tanto no contexto de uma doença severa, como por sua propriedade geral de fornecer saúde. Considera-se bom tomar *ayahuasca*, e muitos imigrantes, que vieram de fora da Amazônia para o Alto Ucayali, descrevem seu primeiro contato com o *ayahuasca* como uma experiência transformadora crucial.

Para ser bebido, parte do vinho de *ayahuasca* é fervido com folhas de *chacrona*; o produto é nauseantemente amargo. *Ayahuasca* é um poderoso alucinógeno que gera uma variedade de efeitos nas horas seguintes à ingestão, sendo que os mais dramáticos são uma náusea violenta, distorção auricular e várias formas de alucinação visual intensa. Gera também uma euforia muito grande e uma sensação de bem-estar por vários dias.

A origem mais óbvia da metáfora “cinema da floresta” para o *ayahuasca* são as alucinações visuais e, de fato, comenta-se muito a semelhança entre as experiências visuais do cinema e do *ayahuasca*. A droga sempre é tomada no escuro, e as complexas alucinações visuais são o aspecto mais importante da sensação de quem a ingere. As alucinações *hacem ver*, “fazem ver”: tanto as origens da doença, como objetos de feitiçaria brilhando no corpo de um doente, países distantes, parentes mortos ou distantes etc. Os nativos dizem: “*Con ayahuasca, se ve de todo*”. Seria até melhor dizer que com *ayahuasca* tudo se torna visí-

vel: um dos efeitos mais fortes é que os seres poderosos, normalmente invisíveis, tornam-se visíveis.

No nível da experiência geral, o cinema e a alucinação do *ayahuasca* são similares. Ambos diferem claramente do sonho, já que o sujeito permanece totalmente consciente. Para os nativos do Alto Ucayali, a qualidade da consciência separa essencialmente o ato de assistir a um filme e a alucinação do *ayahuasca* do sonho – europeus e americanos parecem ter uma disposição diversa e associam o *ayahuasca* ao sonho. Tanto ao se assistir a um filme, como na alucinação do *ayahuasca*, as imagens vistas são percebidas como exteriores ao sujeito no sentido de terem uma origem autônoma. Como num filme, as imagens provocadas pelo *ayahuasca* não são devaneios nem fantasias, pois não podem ser criadas espontaneamente nem desaparecem pela vontade do sujeito. Como num filme, elas vêm quando querem e intensificam-se ou diminuem de força de acordo com sua própria atividade, sem interferência do sujeito. Há uma exceção, considerando-se que o xamã treinado, ou *ayahuasquero*, dirige o fluxo das imagens através do uso de *ícaros*, “canções da droga”. Entretanto, até mesmo os xamãs podem apenas reagir à corrente de imagens e afetar o processo de transformação, mas não produzir alucinações. As imagens são geradas e transformadas de acordo com a vontade do *ayahuascamama*, o espírito-mãe do *ayahuasca*, ou outros seres poderosos que aparecem.

Em termos do contraste interior/exterior, *cine de monte* é oposto ao *cine legítimo*, “cinema de verdade”. Neste nível, a metáfora refere-se à capacidade da floresta, e da região local, de imitar espontaneamente os produtos de fora. O termo mais usado aparece na forma derivada do quechua, *sacha*. Assim, um nativo com pele clara é um *sacha gringo*, “estrangeiro branco da floresta”, a anta é *sachavaca*, “vaca da floresta”, uma árvore aromática da região é *sacha ajo*, alho da floresta, e denomina-se uma banda de *cumbia* de Pucallpa, por brincadeira, como os *sacha Beatles*, “Beatles da floresta”. Em cada caso,

ênfatiza-se a imitação espontânea de um produto estrangeiro e normalmente refere-se a uma forma um tanto monstruosa de cópia. Em cada caso, o item estrangeiro é a “coisa de verdade” e o da floresta, a imitação. Neste sentido, *ayahuasca* é uma cópia espontânea e monstruosa do cinema verdadeiro.

A capacidade da floresta de gerar imitações monstruosas de produtos estrangeiros faz parte de sua capacidade geral de produzir formas, espontânea e inexaustivamente. A própria floresta, e tudo o que ela contém, é a manifestação externa da fertilidade de seres poderosos que irradiam de si próprios as espécies animais e vegetais. A *sachamama*, a anaconda gigante da floresta, produz figuras; animais e plantas “vêm do seu corpo”. Como dizem a respeito de *sachamama*, “onde ela está, estão os animas”.

Como aspecto crítico da radiação de vida natural, a manifestação externa da floresta, sua aparência, constitui uma espécie de alucinação induzida. A floresta apenas parece ser uma extensão de árvores e outras plantas. Na realidade, é uma cidade repleta de pessoas. Essas pessoas são os seres poderosos que produzem formas visuais através de suas canções. A aparência visual manifesta é um produto de seu conhecimento. Seu conhecimento, no entanto, constitui-se de uma visualização verdadeira. Este conhecimento dos seres poderosos só pode ser alcançado pelos humanos através da ingestão de *ayahuasca*. Através do *ayahuasca*, a floresta como interior é interiorizada no corpo, que desta maneira transcende sua capacidade sensorial cotidiana para permitir ao sujeito acesso visual direto à verdadeira natureza da aparência visível, como as cidades e os corpos dos seres poderosos.

Este processo pode esclarecer-se com referência ao modo pelo qual a própria experiência costuma ser descrita. Certo tempo depois de ingerida a infusão, o *ayahuasca* começa a agir sob a forma de anacondas que emergem da escuridão e enrolam-se em volta do estômago de quem a bebeu, depois forçam a entrada pela boca e descem até o es-

tômago para causar náusea e vômito intensos. Trata-se das alucinações iniciais de medo, que são descartadas por serem mentiras. Nesta fase, a *ayahuascamama*, o ser poderoso, revela-se inicialmente àquelles que ingeriram sua forma cotidiana, o vinho *ayahuasca*. O interior do corpo começa a vir à superfície e a circundar o sujeito. Nas fases subseqüentes de intensa alucinação, quando a *ayahuascamama* revela-se sob sua verdadeira forma de uma bela mulher que canta e mostra a realidade oculta à pessoa que tomou a droga, há uma sensação de euforia corporal, normalmente mencionada pelos nativos como “vôo”.

Assim, o *ayahuasca* é uma planta da floresta que permite o acesso à verdadeira identidade visual da floresta, como o cinema, um produto estrangeiro, permite acesso visual a países distantes, ao “lado de fora”.

Mas há uma diferença central entre o cinema e o *ayahuasca*. O cinema não é, de forma nenhuma, o “*ayahuasca* do mundo de fora”. A metáfora central de *Fitzcarraldo*, de Herzog, pode se assemelhar a esta noção, pois a ação dos personagens, Fitzcarraldo e os jivaros, demonstra sua fé nos sonhos como a única realidade verdadeira e é, assim, metáfora do próprio argumento de Herzog de que o cinema é um meio para os sonhos. Este conceito é totalmente estranho ao povo do Alto Ucayali, porque o “lado de fora” não pode imitar espontaneamente a floresta. A produção e a irradiação complexa de material constituem o processo central do “lado de fora”, assim como o da floresta. Mas a criação do “lado de fora” realiza-se através das pessoas. Diferentemente da floresta, que é o produto espontâneo do conhecimento de seres poderosos, as coisas finas que vêm de fora exigem contribuição humana, tanto o conhecimento dos *gringos*, estrangeiros brancos, como todos os produtos locais. A maioria das pessoas do Alto Ucayali tem apenas uma noção simplista do que acontece com todas as matérias-primas que mandam para fora, borracha, algodão, *barbasco*, couro ani-

mal, madeira tropical e folhas de coca, mas pelos menos sabem que os produtos importados, “coisas finas”, são feitos de matérias-primas da região. A necessidade e a demanda do exterior por matérias locais são a *raison d'être* da economia local. Esta necessidade está inscrita no evento fundador da história da região, quando os chefes da borracha chegaram para escravizar os ancestrais deste povo. O exterior veio para o Alto Ucayali, e não o contrário.

A floresta não exige força humana, apenas prudência. Ela não demanda sacrifícios e cura todas as aflições que causa simplesmente através da identificação de quem sofre com a floresta, por meio do *ayahuasca*. O estado de alucinação do *ayahuasca* e suas imagens conectam quem tomou a droga ao domínio transcendental da vitalidade da floresta. O *ayahuasca* reformula o interior do corpo como o interior da floresta, que é autônomo e tem um potencial de cura espontâneo (ver Gow, 1994).

Em oposição a este movimento do *ayahuasca*, que se dirige ao interior, o cinema faz um movimento na direção do exterior. Os cinemas são espacialmente localizados em meios urbanos, que são os pontos de contato entre o mundo regional, do Alto Ucayali, e o mundo externo. Isto é minimamente verdadeiro em relação a Atalaya, onde o cinema opera fora da sede da missão, na praça central da cidade. Mas é também verdadeiro no contexto mais amplo, fora do espaço regional; as viagens em direção ao “lado de fora” são marcadas pela intensificação dos pontos urbanos, como quando se vai de Pucallpa a Lima, ou mais além. Quanto mais se caminha para fora, mais cinemas existem. Neste sentido, os cinemas e ir ao cinema são parte de uma intensificação geral do *movimiento*, “movimento” associado ao exterior, um mundo no qual o dinheiro e as transações monetárias dominam a vida.

O estado físico de se assistir a filmes num cinema codifica este movimento para o exterior, pois é preciso ir a uma área urbana e também pagar para entrar. As imagens do cinema são igualmente exteriores.

O próprio filme chega ao Alto Ucayali vindo de fora, de lugares distantes e exóticos como Estados Unidos, Índia e Hong Kong. As pessoas, os lugares e os eventos do filme são dessas regiões distantes. Eles são intrigantes e divertidos, mas decididamente exteriores; apenas informam como é o mundo externo.

Claro que o tipo de informação que tais filmes fornecem não coincide com a intenção do cineasta. Por este motivo, é possível que as pessoas do Alto Ucayali assistam e divirtam-se com *Piranha II*, além de considerá-lo mais uma evidência da ignorância dos *gringos* em relação às espécies animais silvestres. Pelos mesmos motivos, é possível que eles assistam ao filme e divirtam-se sem compartilhar daquela que seria uma precondição, em termos de vivência, para as platéias euro-americanas: o conhecimento de que a piranha é um peixe perigoso e voraz, de uma região despovoada do perigoso e voraz Terceiro Mundo.

Até aqui, analisei tanto o cinema quanto o *ayahuasca* como formas de vivência dentro da vida cotidiana do Alto Ucayali. Mas, para concluir, quero voltar-me rapidamente a mais um aspecto dos modelos simbólicos generativos da existência social a que me referi antes. Comentei que a vida social é compreendida como uma combinação precária de diferenças constantemente ameaçada de desmoronar, separando-se nas formas puras de polaridade opostas em que se baseia (ver Overing, 1981, e Gow, 1991 e 1993, para uma discussão deste tema nas culturas nativas da Amazônia). Tanto o cinema como o *ayahuasca* contêm as precondições que evidenciam a possibilidade deste colapso em mundos puros, que destruiria a vida social.

O *ayahuasca* permite acesso à potência de seres poderosos, pelo menos quanto à saúde. O consumo regular de *ayahuasca* torna o usuário um xamã com poderes transformadores progressivamente maiores. O consumo constante pode transformá-lo completamente num ser poderoso. Um corpo totalmente sustentado pelo *ayahuasca*, no qual o in-

terior do corpo é o interior da floresta, gera um sujeito em completa e constante alucinação, ou seja, um ser poderoso como *ayahuascamama*. Esta transformação é um dos perigos constantes do xamanismo do *ayahuasca*, pois significa o colapso dos poderes da floresta em uma forma pura, excluindo a vida social corrente e destruindo-a.

Há a possibilidade lógica de que o cinema também possa entrar em colapso, tornando-se apenas sua forma pura de exterioridade. No entanto, ninguém no Alto Ucayali diria este tipo de coisa para mim, já que, presumivelmente, esta é a coisa monstruosa de minha própria vida, aqui no mundo de fora.

No entanto, há uma sugestão dessa possibilidade pelas ramificações de um evento real no Bajo Urubamba em 1981: a filmagem de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, no rio Camisea, os nativos de Campa e Machiguenga como atores. Seria necessário um livro para explicar o que realmente aconteceu, com sua sutileza e densa complexidade (o livro que estou escrevendo atualmente), mas um aspecto pode ser formulado. Muitas pessoas da região ficaram com um medo profundo de Herzog e de sua equipe, e foram perturbadas por suas atividades (ver Blank e Bogan, 1984). Entretanto, este medo nunca se expressou em relação ao filme que ele dirigia: ninguém sugeriu que o filme poderia representar mal a realidade local, não mencionar a perspectiva deles, ou qualquer problema semelhante. De fato, a maioria das pessoas nem acreditava que ele estivesse realizando um filme. Ao contrário, pensavam que ele tinha vindo para matar pessoas da região e roubar suas peles faciais para usá-las em cirurgias plásticas na Alemanha. Comentava-se que esta pele seria usada para repor aquela envelhecida dos *gringos*, trazendo-lhes a juventude perdida.

O conteúdo deste boato tem precondições históricas precisas relacionadas ao medo generalizado dos *gringos*, às mudanças na economia local, ao conhecimento cosmológico local e ao movimento de rumores no Alto Ucayali sobre o filme anterior de Herzog, realizado na

Amazônia. Mas este conteúdo específico, o roubo assassino de pele facial, corresponde a um imaginário mais generalizado sobre a natureza do mundo externo. O mundo do lado de fora é de pura exterioridade, e seus habitantes só são capazes de se reproduzirem ao acrescentar a si próprios os produtos retirados do Alto Ucayali. Normalmente, este processo é mediado pelo sistema hierárquico de trocas da economia mercantil extrativista. No entanto, se esta rede de trocas rompe-se e o mundo externo torna-se apenas sua pura exterioridade, os *gringos* podem aparecer diretamente na região do Alto Ucayali para retirar os órgãos *corporais* dos nativos. A vida social, com seus mecanismos complexos de manutenção da composição segura que une o local e o distante, o interior e o exterior, tornar-se-ia predação pura do interior pelo exterior.

Devo enfatizar aqui uma questão que pode ser mal compreendida. A imagem grotesca e melodramática do “ladroão de pele facial” não pode ser identificada com “o que o povo do Alto Ucayali pensa sobre o cinema”, nem mesmo com “o que eles pensam sobre Herzog”. Afirmar isso seria voltar à linguagem da perspectiva e da representação, ou mesmo à linguagem usada por Herzog. A imagem do “ladroão de pele facial” não é uma perspectiva sobre o cinema, nem uma representação sobre Herzog, mas uma imagem que circula sob a forma de boato. Isto é, no momento de crise do mundo social imediato do Alto Ucayali, com a presença de Herzog, este mundo social foi sustentado pela transmissão, através da conversa, de uma imagem horripilante do que poderia dar errado.

Concluindo, gostaria de reiterar rapidamente o que me propus neste ensaio. Aqui, busquei explorar o significado do cinema para as pessoas da região do Alto Ucayali *sem* dar prioridade analítica à linguagem da perspectiva e da representação, através da qual a maioria dos europeus e americanos discutiria sua experiência deste meio. Ao contrário, busquei uma linguagem descritiva para a vivência das pessoas

do Alto Ucayali com o cinema que se encaixa no sistema mais amplo de experiência significativa, do qual é apenas uma pequena parte. Desta forma, enfatizei certas formas-chave de encadeamento metafórico que associa domínios distantes: como a alucinação do *ayahuasca* assemelha-se ao cinema, como difere do sonho e a atenção a disposições experimentais específicas que se associam a noções de semelhança e diferença.

Meu propósito aqui era essencialmente etnográfico; este ensaio deve ser validado ou criticado por este padrão. Minha questão mais geral é um “lugar-comum” na antropologia: povos diferentes observam aspectos diversos de seu ambiente e atribuem valores diferentes às suas experiências. Mas há uma questão mais profunda, que me faz retornar à crítica das abordagens do cinema sob o aspecto da perspectiva e da representação. Não surpreende que o povo do Alto Ucayali interprete *Piranha II* de forma diversa de um público europeu ou americano. Muito mais surpreendente é o fato de que Herzog possa fazer um filme na região compartilhando tão pouco com os nativos quanto ao significado do cinema e, de fato, assumindo uma metáfora básica entre cinema, visões e sonhos totalmente distante do povo da região. Mas, em conjunto, estes dois fatos apontam para uma possibilidade fascinante: a indústria global de produção, distribuição e exibição do cinema pode funcionar com sucesso *sem* significados compartilhados enquanto os agentes do sistema assumirem que os significados são comuns. Esta possibilidade deveria estimular a imaginação antropológica.

Agradecimentos

A pesquisa na região do Alto Ucayali foi financiada pelo Social Science Research Council da Grã-Bretanha e pela Nuffield Foundation. Pelos seus comentários nas versões mais recentes deste ensaio, gostaria de agradecer a Cecilia McCallum, Margaret Willson, Laura Mulvey,

Marilyn Strathern, Andrew Holding e especialmente a Sylvia Caiuby Novaes. Espero que minha dívida intelectual para com o trabalho de Patricia Deshaye e Barbara Keiffenheim, *Nawan Juni*, seja suficientemente óbvia.

Notas

1 N. T.: No original, “perspectival and representational”.

Bibliografia

BLANK, Les e BOGAN, James

1984 *Burden of dreams: screenplays, journals, reviews, photographs*, Berkley, California, North Atlantic Books.

GOW, Peter

1991 *Of mixed blood: kinship and history in Peruvian Amazonia*, Oxford, Clarendon Press.

1993 “Gringos and wild indians: images of history in Western Amazonian cultures”, *L’Homme* 126-128:327-347.

1994 “River people: shamanism and history in Western Amazonia” in THOMAS, Nicholas e HUMPHREY, Caroline (eds.): *Shamanism, history and state*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

MITCHELL, W. J. T.

1986 *Iconology – image, text, ideology*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

MUNN, Nancy D.

1986 *The fame of Gawa: a symbolic study of value transformation in a Massim (Papua New Guinea) society*, Cambridge, Cambridge University Press.

ABSTRACT: This essay is a phenomenological ethnography of cinema as meaningful lived experience in the Alto Ucayali. It also explores the analogy between films and hallucinogen ayahuasca called "cinema of the forest" that renders the normally-invisible powerful beings in visible form. If film and ayahuasca are similar, both experiences differ from dreaming.

KEY WORDS: cinema and anthropology, phenomenology of cinema, cinema and hallucinogen, Alto Ucayali, Peru.

Aceito para publicação em março de 1995.