



Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em *Pi’õnhitsi* e *Mokoi Tekoá* *Petei Jeguatá*¹

//////////////////// *André Brasil*²

1. Este texto é parte da pesquisa *Formas de vida na imagem: biopolítica, perspectivismo e cinema*, apoiada pela Fapemig por meio do PPM VI (Programa Pesquisador Mineiro).

2. Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: agbrasil@uol.com.br



Resumo

Dedicando-se à análise de dois documentários — *Pi'õnhitsi* e *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* —, o artigo sugere a natureza constituinte do *antecampo* em filmes indígenas. Trata-se do espaço no qual o realizador encena um duplo e intercambiável papel: dentro da cena, como membro da comunidade, e fora da cena, como cineasta. Em seguida, desdobramos a hipótese de que, por meio da exposição do antecampo, o cinema indígena expressa, em *mise-en-abyme*, o engendramento entre cultura e “cultura”.

Palavras-chave

Pi'õnhitsi, *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, cinema indígena, cultura com aspas, reversibilidade.

Abstract

Through the analysis of two documentaries — *Pi'õnhitsi* e *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* —, the article suggests the constitutive nature of the “antecampo” (the space behind the camera) in the indigenous films. It is the space in which the director enacts a double and interchangeable role: within the scene, as a member of the community, and out of the scene, as a filmmaker. Then, we unfold the hypothesis that, through the exposition of the “antecampo”, the indigenous cinema expresses, by *mise-en-abyme*, the engendering between culture and “culture”.

Keywords

Pi'õnhitsi, *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, indigenous cinema, “culture”, reversibility.

Na primeira cena de *Corumbiara* (2009), Vincent Carelli comenta as imagens do documentário *A festa da moça* (1986), experiência inaugural do Projeto *Vídeo nas aldeias*. Naquela época, tratava-se de filmar os índios e retornar a eles as imagens: entusiasmados com a possibilidade de se ver na telinha, “os Nambiquara começam a delirar, e a gente, com eles”. Eis que, provocados pelo filme, retomam uma cerimônia há 20 anos abandonada e furam o lábio de 30 jovens.

Explicita-se ali, logo no início do projeto, a força performativa do cinema: se, por um lado, é sabido que a câmera intervém na situação filmada, criando a cena, por outro lado, o filme retorna ao mundo quando é visto, instaurando desdobramentos inauditos. Para o VNA, essa performatividade das imagens é definidora: ali, o cinema torna-se um importante instrumento de *invenção da cultura*, tal como a compreende Roy Wagner (2010): invento minha cultura no mesmo ato de inventar a cultura do outro. Como bem mostra o trabalho seguinte de Carelli, *O espírito da TV* (1990), ao ver a própria imagem confrontada com as imagens de outras etnias, os waiãpi situam sua cultura, estabelecendo distinções e afinidades, separações e intercâmbios. *O espírito da TV* (e outros filmes dessa primeira fase) sugere ainda uma questão que se vai tornando mais e mais importante à medida que os filmes são realizados: a própria noção de imagem se insinua outra, em alguma medida, diferente da acepção que forjamos historicamente no Ocidente (ainda que saibamos o quão arriscadas são as generalizações desse tipo). O maracá que se agita no interior da imagem pode, quem sabe, repercutir no mundo fora do filme, produzindo efeitos muito concretos.

Como já discutimos em outro artigo (BRASIL, 2012), sem desconsiderar as enormes diferenças de propósito e de resultado entre os filmes, o que chamamos de *cinema indígena* é uma rica manifestação daquilo que Manuela Carneiro da Cunha (2009) definiu como “cultura com aspas”, quando os índios se valem de definições antropológicas para performar e citar reflexivamente a própria cultura. As “aspas”, vale notar, circunscrevem — ainda que precariamente — a experiência cultural de um grupo e, ao mesmo tempo, colocam-na em relação com o que está fora dela: trata-se, no caso do cinema indígena, de uma relação negociada e, tantas vezes, conflituosa, entre a maneira como os índios concebem a imagem da própria cultura e os conceitos metropolitanos de cultura. Lembremos, mais uma vez, a pergunta de Carneiro da Cunha (2009, p. 355), que, apesar de formulada em outro contexto, sugere um rico programa de pesquisa em torno do cinema indígena: “Como é que povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena?”.

Ainda em diálogo com a antropologia, podemos retomar a proposição de Sahlins (1997), para sugerir uma espécie de *indigenização do cinema*, assumido aqui fortemente como prática cultural e interétnica. Esse processo não se resume, é claro, à tematização por meio do cinema de questões ou traços culturais dos povos indígenas. Nem mesmo à visibilidade ou representação das culturas indígenas para si e para outras comunidades de espectadores. Ainda que essas demandas estejam presentes e sejam indissociavelmente importantes, poderíamos ir mais longe, para nos perguntar: que concepções de cinema, cultura, visibilidade, imagem ou representação estão em jogo quando os coletivos indígenas passam a produzir, eles próprios, os filmes? Ou ainda, repercutindo no cinema a célebre questão antropológica de Viveiros de Castro (2002, p. 122): “qual o ponto de vista nativo sobre o ponto de vista?”.

Para fazer jus à concepção de “ponto de vista” ali reivindicada, as abordagens do cinema devem estar atentas às práticas que o constituem, em visada pragmática: qual cinema o nativo pensa e faz

quando se põe a fazer cinema? Mais amplamente, na prática de um cinema nativo, como se experimentam traços de outras cosmologias, outras concepções de imagem e de visibilidade? Como a prática do cinema se imiscui — em mútua constituição — nas demais práticas cotidianas e ritualísticas? Em sua dimensão pragmática e antropológica, o cinema indígena será assim não apenas um modo de “imaginar uma experiência”, mas principalmente uma maneira bem concreta de “experimentar uma imaginação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 123).

Tudo isso se complexifica se retomamos a ideia de “cultura com aspas”: o cinema indígena é desde o início um híbrido, um dispositivo relacional, que articula o dentro da cultura com o fora dela, em múltiplas e variáveis dobragens. Um filme é sempre uma negociação entre os índios consigo mesmos e com não índios: os jovens realizadores, os professores das oficinas, os editais, as instituições, os membros da aldeia (especialmente os velhos), as comunidades de espectadores (a aldeia, as outras etnias, o público dos festivais...). A realização de um filme aciona portanto uma rede de relações que não existiria sem ele.

E, no entanto (ou portanto), há o filme: essas questões amplas demais, essas múltiplas dobragens entre dentro e fora devem ganhar a escala desse ou daquele filme singular. No caso específico do artigo, interessa-nos sublinhar o fato de que, em inúmeros filmes indígenas, essa pragmática está concretamente em cena, materializa-se formalmente em um espaço fílmico que chamaremos de *antecampo*. Trata-se do espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos). Em certos filmes, eles passam para a frente da câmera, implicando-se e posicionando-se internamente à cena: atentamo-nos assim, mais propriamente, à *exposição do antecampo*, na hipótese de que esse seja um traço não apenas recorrente mas também definidor do cinema indígena: não são raros os exemplos em que o processo de produção do filme se explicita, em estratégia que, a princípio, guarda semelhanças com a tradição do documentário moderno, de viés anti-ilusionista. Mas aqui, o escopo dessa estratégia — a exposição do antecampo — é abrangente: ela permite ao diretor implicar-se

na cena, simultaneamente, como diretor do filme e como membro da aldeia; como membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela. Se ainda se trata de “reflexividade”, ela se endereça não apenas ao cinema, mas, reiteramos, às práticas e processos culturais — interétnicos — mais amplos.

Como já sugerimos (BRASIL, 2013), no domínio do documentário, a explicitação do antecampo se move historicamente por ao menos duas demandas: de um lado, a abertura ao dialogismo; de outro, a reflexividade crítica. Em paralelo às transformações epistemológicas no campo das ciências humanas e sociais, o cinema moderno se define como dispositivo relacional, dialógico. Algo que, na teoria do documentário, reverbera na reivindicação por Jean-Louis Comolli (2008) de uma *mise-en-scène* compartilhada, aberta à *automise-en-scène* dos sujeitos filmados. Digamos, em complemento, que filmar o outro é, de uma forma ou de outra, filmar a si mesmo (estejamos ou não em cena). No ato de filmar a vida de outrem (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista.

A exposição do antecampo provoca, em contrapartida, o atravessamento (e mesmo a fratura) do dialogismo pela reflexividade. Revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem será, no cinema, uma estratégia anti-ilusionista: expõem-se criticamente os mecanismos e meandros da representação e dos processos de construção de verdade. O dialogismo constrói, em relação, o ponto de vista. A reflexividade, por sua vez, acusa o caráter artificial, mediado e fraturado do diálogo. “O filme propõe uma relação dialógica, não sem simultaneamente suspeitar de suas próprias ambições” (BRASIL, 2013, p. 4).

A propiciar o posicionamento interno daquele que filma e ao colocar em tensão processos dialógicos e reflexivos, a explicitação do antecampo participa, mais amplamente, do abalo do regime representativo clássico (tal como construído historicamente no Ocidente). Nele, sabemos, ver significa *objetivar* (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). Inversamente, a exposição do

antecampo torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas que sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo. Aquele que filma compartilha com aqueles que são filmados uma mesma *mise-en-scène*. “Questiona-se portanto a enunciação clássica — assim como o lugar de verdade que ela instaura, afastado do mundo — para misturar, em uma mesma cena, sujeitos, processos de aproximação e de esquivas e discursos de diferentes naturezas” (BRASIL, 2013, p. 4).

Dialogismo e reflexividade ganham novas variações no momento em que o “outro” passa ele mesmo a se filmar, e podemos nos questionar se esse segundo conceito é ainda capaz de explicar o que está realmente em jogo nesse caso. Mais do que circunstancial, a constante e consciente exposição do antecampo em filmes indígenas é, reiteramos, estratégia fundamental dessa prática entre os índios: afinal, estou fora da cena — não se filma totalmente de dentro; para filmar, é preciso tomar certa distância —, mas, ao mesmo tempo, estou dentro da cena, já que sou parte da comunidade que o filme aborda, tornando-me também personagem. Aqui, o olho distanciado da câmera (o espírito que se afasta para construir uma representação do mundo) precisa se tornar, simultânea e novamente, situado, em constante intercâmbio entre o dentro e o fora. Não raro, a produção do filme explicita-se como espaço de negociação, seja entre os membros da aldeia, seja entre a equipe de trabalho (formada por indígenas e não indígenas). Expor o antecampo significa não apenas revelar o caráter construído e mediado da imagem cinematográfica mas também, principalmente, conceber o cinema como prática entre outras práticas culturais, inserida na vida da aldeia (em suas relações internas e externas).

3. Sabemos que essa é uma contradição em termos. *Stricto sensu*, o antecampo deve manter-se sempre fora da cena, diante dela.

Mas, aqui, nos referimos a essa situação em que os elementos que compõem o antecampo — a câmera e o sujeito que filma — entram em cena para dela participar. Por isso, a *mise-en-abyme*: é preciso sempre uma câmera a filmar, de fora, a outra câmera que agora está em cena.

Antes de abordar concretamente dois filmes específicos, vale ressaltar que o resultado, nesse caso, é sempre a *mise-en-abyme*: para que o antecampo³ se exponha em cena, outro antecampo precisa se manter fora dela; há sempre outra câmera a filmar aquela que se mostra, há sempre um olhar que se oculta por trás do olhar.

Cultura e “cultura”

Pode ser sutil, discreta, a maneira como o antecampo é convocado. O olhar do personagem para a câmera adensa a copresença entre quem filma e quem é filmado; convoca o fotógrafo/realizador para dentro da cena, mesmo que ele ainda não esteja visível nela.⁴ A cena, no caso, é um “mundo” instaurado pela perspectiva daquele que endereça seu olhar para a câmera. (Fig. 1)

4. Sobre esse olhar que se devolve e interpela o sujeito que filma, ver: BRASIL, 2012.



Fig. 1: Solano olha para a câmera, em *Bicicletas de Nhandaru* (2011; frame do filme)

Quem olha, nesse caso, é menos o espírito do que o corpo, engajado no mundo que ele habita e que contribui para forjar; corpo em relação com a rede acionada pelo filme. O realizador indígena está em cena e fora de cena, em um duplo movimento: ele compartilha o mundo que se configura e que, afinal, é o dele; responde com cumplicidade ao olhar que lhe é endereçado, compartilha uma presença lastreada por um modo de vida. Deve, em contrapartida, manter-se filmando, fora da cena. Trata-se assim, de habitar as bordas, o limiar do antecampo.

Antes dessa mirada frontal que fisga, que convida ou convoca aquele que filma a se implicar na cena, a se engajar em um mundo, o olhar se fixou no extracampo. Para onde o personagem olha? (Fig. 2).

Fig. 2: O extracampo
(frame do filme)



Como tento mostrar em outro artigo (BRASIL, 2012), o filme se abre a um extracampo mítico, cosmológico, contíguo ao mundo cotidiano ali figurado. Esse extracampo que os espectadores não conhecemos objetivamente permanece presente ao longo do filme, ele “insiste” (como diria Deleuze, 1985, 1990), inscrevendo na cena seus traços, seus lampejos, suas lascas.

De maneira mais explícita e processual, não são raros os filmes indígenas em que o antecampo se mistura, não sem lacunas, à cena: o espaço atrás da câmera torna-se cena, e o filme quase se confunde com a própria feitura. No limite, não se trata de uma exposição eventual do antecampo, circunscrita a este ou aquele momento da narrativa, mas de um antecampo que, exposto, virado ao avesso, torna-se ele próprio o espaço da cena.

No caso de *Pi’õnhitsi, mulheres xavante sem nome* (2009), o filme em si — aquele a que se propõe o diretor — não se realiza. Feito por Divino Tserewahú, da aldeia de Sangradouro (MT), em coautoria com Tiago Campos Torres, da equipe do *Vídeo nas aldeias*, o filme nasce da tentativa de registrar o ritual de iniciação das mulheres (a festa *Nome das mulheres*), que já não se via em nenhuma das aldeias xavante, senão em Sangradouro. O problema é que, desde 1995 (a última vez em que foi encenada integralmente), em

outras tentativas, o ritual é sempre interrompido em suas etapas preliminares, por conta de inúmeros acidentes e da resistência de parte da comunidade. Diante do fracasso em retomar o ritual, o diretor recorre então às imagens de arquivo, de seu e de outros acervos, para evocá-lo aos membros da comunidade.

Pi'õnhitsi se constrói assim sobre um fracasso, sobre uma impossibilidade, sobre uma ausência: se não é possível reencenar o ritual, retomá-lo integralmente no filme, ele será evocado, por meio de registros de rituais passados, dos discursos e afetos que eles suscitam, principalmente entre os velhos da aldeia.⁵ Essa retomada precária e entrecortada se dá no antecampo do filme, nos espaços de sua produção, ali onde se veem a equipe, a câmera, os monitores de TV e outros equipamentos de edição. O antecampo expõe-se como cena na qual o realizador — Divino Tserewahú — está implicado: em algumas sequências, ele tenta mobilizar a aldeia para a realização do ritual; em outras, exhibe imagens aos membros da comunidade; conversa com eles na busca de subsídios para sua pesquisa (e essa busca já é, ela mesma, o filme); em mais de uma sequência, Divino compartilha a ilha de edição com o codiretor, não índio, a comentar o ritual, assim como as lembranças que guarda dele.

Situado no extracampo, o ritual “virtual”, que nunca chega a ser integralmente realizado, move a narrativa do filme. A ausência é, repetimos, constituinte; é ela que faz que o filme “se lance” ao antecampo, exibindo-se como busca e negociação permanentes.

Já na cena de início, realizada em 2003, a feitura do filme e a tentativa de produção do ritual se misturam. Nela, jovens se preparam para a performance e respondem às perguntas do diretor. “Estamos começando a festa, pedindo às mulheres...”. Ao que ele intervém, detrás da câmera: “Fala mais alto”. Adiante, um velho comenta: “Não tem ninguém aqui com experiência para conduzir vocês nesta dança”. Depois, ele se dirige ao diretor: “E você tem que comprar os *shorts* para os wapté. Se não comprar, vou quebrar a sua câmera”. Logo após os créditos, voltamos a Sangradouro, agora em 2008. Acompanha as imagens a voz *over* de Divino. Diante de um monitor de TV dentro de um pequeno cômodo, ele inicia

5. Guardadas as diferenças, *Pi'õnhitsi* nos lembra *Pour la suite du monde*, de Michel Brault, Marcel Carrière e Pierre Perrault (1963). Em certo sentido, um filme é o avesso do outro: primeiro, porque é filmado pelos próprios nativos. Segundo, porque, diferentemente do filme canadense, nesse caso, o “ritual” acaba não se realizando.

uma “visionagem” com os velhos da aldeia (Fig. 3). Ali, as imagens de 2003 retornam, sob os comentários jocosos dos personagens e demonstrações em torno do modo correto de realizar o ritual.

Fig. 3: Os velhos veem as imagens
(frame do filme)



Há, de um lado, a instância na qual o diretor se situaria fora da cena, em um antecampo oculto, recuado, a filmar, a pensar e a montar as imagens. Ali, ele assume com Tiago a instância enunciativa, organizadora do filme, agenciando materiais heterogêneos, marcados por temporalidades diversas. Mas essa instância não é nunca soberana nem pode permanecer oculta, fora da cena. O antecampo é constantemente interpelado, e Divino deve se expor aos parentes e afins, às circunstâncias de filmagem, às negociações em torno do ritual e do filme.

Quase todas as imagens e estratégias do filme são, então, submetidas à relação, exposta, com os demais sujeitos implicados. Antes de tudo, há as imagens de arquivo de naturezas e tempos distintos (o filme de 67, feito pelos missionários; as imagens de 95, realizadas por Vincent Carelli e pelo próprio Divino, aprendiz de cineasta; as imagens feitas pelo diretor em 2003 e 2007...).

Notável como, ali, os arquivos são recolocados em cena, exibidos ao coletivo, com desdobramentos inesperados para a vida na aldeia e para o próprio filme (Figs. 4, 5 e 6).

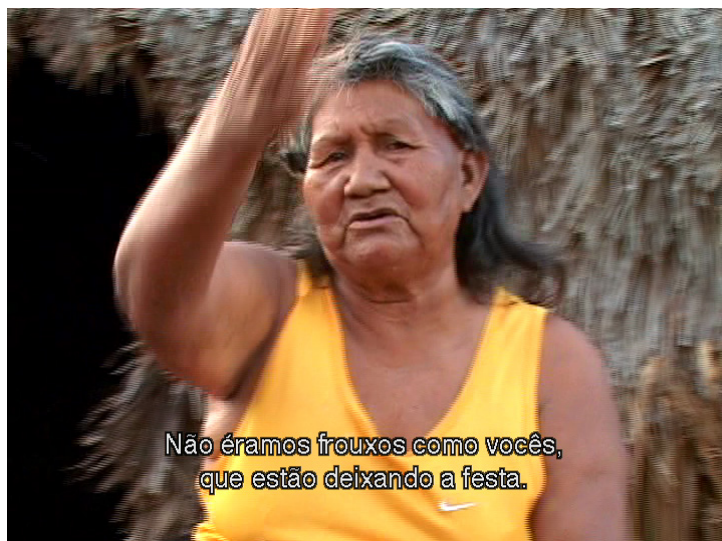


Figs. 4, 5 e 6: Exibição do filme de 1967 (frames do filme)



Também nas entrevistas — procedimento que, no documentário, pode resultar em distanciamento —, jovens e velhos interpelam o entrevistador. Lembremo-nos da senhora que, ao remontar à história do ritual, aponta o dedo para a câmera e provoca: “Não éramos frouxos como vocês, que estão deixando a festa” (Fig. 7).

Fig. 7: Entrevista (frame do filme)



De fato, a realização do filme e a realização do ritual imbricam-se, um processo intervindo no outro, a ponto de constituírem-se mutuamente. A própria feitura do filme que exige a mobilização da comunidade para a realização do ritual — depende desse engajamento do diretor, compartilhando em cena as negociações e dificuldades da empreitada. Em uma sequência emblemática, entrecruzam-se o desejo de retomar a festa (ainda que “resumida” para o filme); as resistências e tabus em torno do ritual; a urgência de finalização do trabalho, e até a necessidade de prestação de contas a um edital cinematográfico. Na reunião com membros da comunidade, o diretor argumenta:

Se vocês decidirem fazer a festa, tudo bem. Pode ser uma semana, três ou quatro dias, mas nós não estamos pedindo isso para vocês. O dinheiro do projeto foi gasto no tempo da festa. O prazo já acabou e agora tem a prestação de contas. Estamos fazendo a edição e a finalização. Não podemos mais gastar com outra coisa para não sujar o nome do *Vídeo nas aldeias*.

Há, por fim, uma camada narrativa, de viés metalinguístico, na qual o diretor reflete sobre a realização do filme, sobre a festa, sobre

os interditos na aldeia e, indiretamente, sobre a própria experiência como cineasta, em suas relações com índios e não índios. Diante da ilha de edição, junto ao codiretor, Divino revê as imagens, passando, vez ou outra, ao papel de entrevistado. (Figs. 8 e 9) Se, com os velhos da aldeia, diante da ilha de edição, a relação é interna, agora, com Tiago, ela é interétnica, voltando-se para fora da aldeia.

Fig. 8: Diante da ilha de edição
(frame do filme)



Fig. 9: Mediador entre mundos
(frame do filme)



Ele é assim uma espécie de mediador entre mundos, assumindo corpos diferentes quando passa de um a outro: faz a passagem entre passado e presente, entre o cotidiano da aldeia e a cena filmica; entre índios e não índios. Participante da cena, a câmera é dispositivo operador dessas passagens, impedindo também que elas sejam totalmente fluentes, provocando desconcertos e cisões.

6. A linguagem ordinária, nos diz Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 373), “movimenta-se sem solução de continuidade entre cultura e ‘cultura’”. A primeira é tida como um conjunto de “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais” (p. 313); como “um complexo unitário de pressupostos, modos de pensamento, hábitos e estilos que interagem entre si, conectados por caminhos secretos e explícitos com os arranjos práticos de uma sociedade, e que, por não aflorarem à consciência, não encontram resistência à sua influência sobre as mentes dos homens” (TRILLING, L. apud CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 357). Ou ainda, de modo mais conciso, como a “rede invisível na qual estamos suspensos” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 373). A segunda — “cultura”, com aspas — “tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma” (p. 356). Trata-se da maneira como um grupo performa e cita reflexivamente a própria cultura, utilizando-a “como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 373)

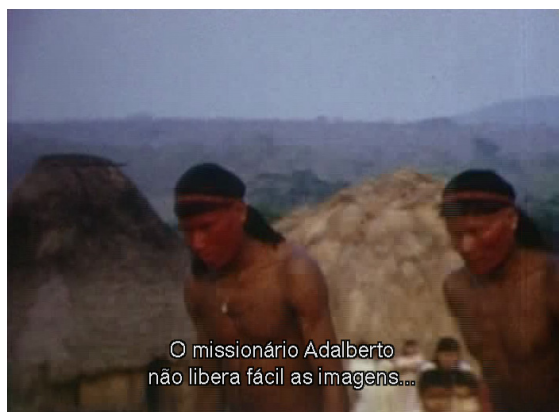
O efeito que se produz, afinal, é o de *mise-en-abyme*. Há sempre uma cena dentro da cena e sempre uma câmera a filmar outra câmera. Não poderíamos conferir a esse efeito estilístico um sentido cultural amplo? Digamos, em primeiro lugar, que, assim como o diretor do filme, os sujeitos estão simultaneamente dentro da cultura — “a rede invisível na qual estamos suspensos” — e fora dela — podem tomar certa distância, para citá-la reflexivamente, colocá-la entre aspas e em relação com outras culturas.

Poderíamos então nos perguntar: o cinema indígena, não nos permite ele experimentar, muito concretamente, essa mútua contaminação e constituição entre a cultura e a “cultura”?⁶ Como prática reflexiva da “cultura”, o cinema teria “efeitos dinâmicos tanto sobre aquilo que [ele] reflete – cultura, no caso – quanto sobre as próprias metacategorias” utilizadas para definir e pensar a cultura. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 363) Ou seja, ao se dedicar a um fato cultural – a festa – *Pi’õnhitsi* é um filme que não apenas tematiza esse fato cultural mas também intervém nas próprias formas como ele pode ser pensado, reconfigura as próprias categorias que o permitem pensar. É profunda a performatividade nesse caso: o filme confere visibilidade e devolve problemáticamente à comunidade as negociações não apenas em torno da cultura mas também em torno da “cultura” (as categorias coletivas da autorreflexão). A *mise-en-abyme* cinematográfica pode ser assim desenhada: trata-se da cena da “cultura” (com aspas) sobre a cena da cultura (sem aspas), que por sua vez se volta sobre a cena da “cultura” (com aspas), em transformações sucessivas: o cinema filma o ritual, que é visto pela comunidade, via cinema. Ela por sua vez tece comentários sobre o ritual, mas também

sobre a maneira como o ritual é percebido, definido e mesmo filmado. Esse comentário retorna e incorpora-se ao filme, que será novamente exibido à comunidade⁷ (Figs. 10, 11, 12).

7. Estamos muito próximos do que Ian Hacking (citado por Carneiro da Cunha) chamou de “efeito *looping*”: quer seja, o fato de que os tipos humanos têm consciência sobre o modo como são classificados. A essa consciência se responde, na prática, com comportamentos que podem ser diferentes do que se espera do tipo humano em questão. Essa diferença retorna então, como novo conhecimento, alterando a maneira de compreender e definir o tipo, e assim por diante.

Figs. 10, 11 e 12: cultura e “cultura” (frames do filme)



Câmera reversa

Ainda que indique relações com o mundo dos brancos (o VNA, a coautoria, os editais e festivais de cinema...), *Pi'õnhitsi* é um filme relativamente centrípeto, cuja circunscrição se define pela aldeia, da qual o diretor faz parte. Em outro trabalho de nosso interesse, a relação da cultura com o fora dela é mais enfática. No rico domínio do cinema indígena, a produção do Coletivo Mbyá-Guarani prima

por usar a mediação do cinema como dispositivo duplo, espécie de dobradiça, que tem uma face voltada para a própria cultura e a outra, para a cultura do branco; uma face voltada aos espectadores da aldeia e outra, aos espectadores não índios. Os filmes instauram efetivos processos de *reversibilidade* (WAGNER, 2010), voltando-se simetricamente para a cultura do branco e colocando-se em relação com ela. *Mokoï Tekoá Petei Jeguatá (Duas aldeias, uma caminhada, 2008)*, trabalho realizado pelos Mbyá-Guarani, mostra o cotidiano de duas aldeias, premidas pela vida urbana, cujos membros, impedidos de plantar, caçar e pescar (dadas as condições de escassez e degradação ambiental), vivem da venda de artesanato nas cidades vizinhas. Não são raras as aparições da equipe e dos equipamentos de filmagem, e o antecampo está constantemente em cena: escapando do formato habitual da entrevista, os realizadores conversam entre si e com outros membros da aldeia, sobre a história e atual situação do grupo; sobre o próprio trabalho do cinema. Em uma curta, mas bela sequência, imagens feitas para o filme — antecipadas ao espectador pela montagem — são exibidas, em uma pequena televisão, à comunidade. Ao enquadrar o rosto das crianças, jovens e velhos a assistir atentamente às imagens, produz-se a coincidência entre a comunidade indígena e a comunidade de espectadores: assim como no filme xavante, mas de outra maneira, o cinema se mistura à vida na aldeia, seja quando de sua feitura, seja quando de sua exibição.

Mas, como em outros filmes dos Mbyá-Guarani, o cinema é um dispositivo nômade, ligado à experiência de perambulação desse povo tantas vezes expulso das suas terras. A câmera transita, acompanha o percurso dos personagens (muitas vezes, crianças), atravessa os limites da aldeia, visita as cidades vizinhas (Fig. 13, 14 e 15).



Figs. 13, 14 e 15: Cinema nômade
(frames do filme)



Quando, portanto, a equipe do filme deixa a aldeia para viajar até as ruínas das Missões em São Miguel Arcanjo, local onde os guaranis vendem seu artesanato, o antecampo torna-se espaço polêmico, expondo fortemente a relação conflituosa com o mundo dos brancos. A sequência inicia-se com a câmera a acompanhar a indiferença consumista dos turistas, que misturam perguntas banais sobre a cultura dos índios (por cuja resposta, afinal, não se interessam muito) a perguntas sobre o preço dos objetos (que acabam por não comprar). Segue-se a sequência com um grupo ciceroneado pelas guias de turismo local. Nesse momento, o antecampo é convocado, senão “açulado”, por um dos turistas, que brinca ao tirar uma fotografia do diretor, atrás da câmera.



Fig. 16: Câmera contra câmera
(frame do filme)

A sequência se desenvolve com registros do discurso dos guias sobre a história das Missões e dos guaranis. Em um gesto reverso, a câmera passa a se dedicar, mais enfaticamente, ao imaginário que os brancos construíram sobre os índios, que, como vemos, avança pouco para além do sentimento de comiseração. Corta-se para o enquadramento frontal de um professor/turista, que dá seu depoimento para a câmera. Ele diz que os alunos ficam tristes ao ver os índios sujos, e até pedindo dinheiro para ser fotografados. Ainda fora de cena, Ariel Ortega, um dos diretores do filme, sobressalta-se: “Sujos?” Nesse momento, ele adentra a cena, e o procedimento da entrevista é acirrado. Uma relação se impõe, superando a indiferença e instaurando o embate: “Você acha que os índios estão vendendo sua imagem, é isso?” A câmera dobradiça mantém-se firme, voltada ao próprio imaginário dos brancos, e o comentário do turista sobre os índios retorna reversamente (Fig. 17).



Fig. 17: “Sujos?” (frame do filme)

Sugere-se aí uma inversão circunstancial de perspectivas: no início desta sequência, os índios parecem incomodamente habitar o mundo do turismo; agora, é o turista que se vê “capturado” pela perspectiva dos índios: ele se desconcerta diante da resposta que lhe é devolvida, revelando-se o equívoco de seu comentário. Para Ruben Caixeta de Queiroz (2008, p. 116), o filme é “um olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio: são os índios que enquadram o ‘olhar do branco’ e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje”. Aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto. Provocado pela câmera, sustentada por um indígena, o branco se vê — a si próprio — a enunciar sua visão limitada sobre os índios. A câmera produz relação, na medida em que ressalta uma diferença — uma diferença não apenas de opinião, mas de mundo.

A sequência continua, e um dos parentes, protagonista do filme, conta parte da história daquelas ruínas sob a perspectiva indígena: sobre fotografias do acervo do museu, documentos da história, ele inicia a narrativa da cobra grande, atingida por um raio enviado por

Tupã. Mostra depois as paredes da ruína manchadas de sangue e gordura da cobra, paredes que foram construídas pelos antepassados.



Fig. 18: Paredes manchadas de sangue e gordura (frame do filme)

Evidencia-se, quem sabe, o equívoco que reside e que resiste ao fundo do encontro entre brancos e indígenas: não se trata estritamente de narrativas ou interpretações diferentes para a mesma história; explicita-se, mais profundamente, como os próprios objetos da história, o mundo sobre o qual ela se constrói, são diferentes, distantes. Como sugere Eduardo Viveiros de Castro, em sua formulação sobre o equívoco na antropologia, trata-se antes de uma radical alteridade referencial, de natureza ontológica, e não apenas representacional: não são a mesma coisa a ruína das missões jesuíticas transformadas em museu e as paredes manchadas de sangue e gordura que o índio faz questão de nos indicar. Os afetos, as memórias e os gestos que produzem são bem diferentes quando são os índios que as atravessam, ou quando são os turistas que passeiam por elas.

Essas sequências fazem do filme um dispositivo fortemente relacional: colocada em cena, a câmera produz relação, não sem provocar a transformação de seus termos. É em sentido amplo que a estratégia é dialógica e reflexiva. De um lado, a dialogia é cindida pelos equívocos que a constituem. De outro lado, a reflexividade não se endereça apenas ao cinema, mas ao imaginário do qual ele participa e que ajuda a forjar. Posto em relação, esse imaginário é transformado por dentro, como as paredes da ruína tomadas pelo sangue e pela gordura da cobra.

A hipótese que trouxemos por meio do comentário ainda inicial sobre esses filmes é relativamente simples: ela sugere a natureza constituinte do antecampo em filmes indígenas. Do ponto de vista endógeno, o antecampo é o lugar onde o realizador encena esse duplo e intercambiável papel: dentro da cena, como parente, membro da comunidade, e fora da cena, como cineasta. Como vimos, o cinema expressa, em *mise-en-abyme*, o engendramento entre cultura e “cultura”. Do ponto de vista exógeno, o antecampo permite performar e citar reflexivamente aspectos da própria cultura, tendo em vista as relações interétnicas. Expõe-se como um antecampo cindido, já que fundado por um equívoco que caberia ao filme menos desfazer do que revelar.

Referências

BRASIL, A. “Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo”. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jun. 2012.

_____. “Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Salvador, jun. 2013.

_____. “O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary”. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, 2012b.

CAIXETA DE QUEIROZ, R. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, jul./dez. 2008.

CARNEIRO DA CUNHA, M. “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspás*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

COMOLLI, J-L. “Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária”. In: COMOLLI, J-L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SAHLINS, M. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “O nativo relativo”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2002.

_____. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002b.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.