

O cinema Indígena no caminho da descolonização e da autonomia

Ana Carolina Estrela da Costa

Resumo: A mostra "O Olhar Como Forma de Resistência", no festival Forumdoc.2016, na UFMG, reuniu dezenas de realizadores indígenas latinoamericanos, exibindo e comentando seus trabalhos. No cerne dos debates, a demanda pela ocupação, descolonização e transformação de instituições através do vídeo. Vimos experiências contrastantes, como, por exemplo, de cineastas bolivianos que conquistaram espaço nas políticas públicas nacionais, com redes de rádio/TV e centenas de produções. Mas os coletivos e cineastas brasileiros, como os Maxakali, Krahô, Xavante, Guarani, Kuikuro, Kaiowá, Kalapalo, mostraram ali um cinema distante daquele documentário com voz *off* explicando um contexto, pessoas respondendo a entrevistas, e imagens ilustrando o assunto com uma trilha sonora. A estratégia de cineastas e coletivos latinoamericanos, em geral, parecia ser produzir um material a partir das demandas locais para contrapor suas lutas à invisibilização nos meios de comunicação. Mas o "cinema indígena" brasileiro ali mostrado não se incomoda se o evento filmado não é completamente explicado, admitindo que filmadores e filmados construam o filme enquanto produzem aquilo que se filma. A direção primordial parece ser dos mestres dos ofícios e saberes filmados, e especialmente dos xamãs, que além de mediar relações com os "donos" míticos/ancestrais desses saberes, são especialistas no olhar e na escuta: ou seja, justamente no que se põe em jogo no cinema. Filmes como os dos Krahô e dos Maxakali, que não necessariamente trazem discursos políticos de disputa por poder e negociação de direitos, constituem um exercício político-relacional. Eles trazem aos expectadores uma experiência sensível que suspende o tempo da "informação" e convoca nosso olhar e escuta para o encontro em que consiste a filmagem. Talvez por isso, terminado um filme Krahô, ao fim da mostra, o cineasta xavante Divino Tserewahú tenha declarado: "*isso é que é cinema, indígena mesmo*", reconhecendo, ali, a política relacional de um olhar que não só captura e informa. A incursão de pensadores indígenas no modelo acadêmico de produção de conhecimento atravessa desafios para implementar diálogos que resistam à colonização técnico-científica. Mas examinando recentes realizações cinematográficas indígenas brasileiras e a crescente demanda pela formação de cineastas e pela circulação de filmes, percebemos que o cinema, como tecnologia relacional e dinâmica de produzir e descrever eventos a partir do olhar e de escuta, permite mais autonomia aos realizadores, que submetem sua produção aos seus modos necessariamente coletivos de estabelecer e negociar relações, propor narrativas e experiências sensíveis, e produzir e fazer circular saberes.

Palavras Chave: Cinema Indígena; descolonização; documentário; Circulação de Saberes

Examinando as recentes realizações cinematográficas entre Ameríndios brasileiros e a crescente demanda pela formação de cineastas indígenas e pela circulação de seus filmes, percebemos que, se esses realizadores apropriam-se de maneira ainda restrita e controlada dos instrumentos metodológicos e dos meios de produção, o cinema, por sua natureza relacional e dinâmica, permite-se, como tecnologia de produzir e descrever eventos a partir do olhar e de escuta, colocar à serviço dos modos de produzir relações e experiências sensíveis e de produzir e fazer circular saberes indígenas.

A recente incursão de antropólogos indígenas no modelo acadêmico institucional de produção de conhecimento a partir das bases normativas e epistêmicas da disciplina atravessa grandes desafios para "*implementar processos efetivos de diálogos interculturais no âmbito da produção e transmissão de conhecimentos que superem definitivamente o processo de colonização técnico-científica*" (Baniwa, 2008: 01). O cinema, no entanto, se levado a sério como recurso etnográfico, permite uma maior autonomia aos realizadores, que tem conseguido submeter sua produção aos seus modos necessariamente coletivos de estabelecer e negociar relações e de propor narrativas. As referências advindas da tradição científica cristã são acolhidas, mas seu olhar e sua escuta - talvez a especialidade dos povos xamânicos - parecem não sucumbir ao modo de produção de imagens e conhecimento do cinema e da antropologia advindos desta tradição.

Seria necessário perguntar, considerado o interesse aqui exposto a respeito de uma produção antropológica indígena: de qual cinema estamos falando?

"Isso É Cinema": O Olhar Como Forma de Resistência

A mostra "O Olhar Como Forma de Resistência", no Festival de Cinema e Documentário Forumdoc.2016, na UFMG, reuniu dezenas de realizadores indígenas, especialmente da América Latina, exibindo e comentando seus trabalhos¹. No cerne dos debates, a demanda pela ocupação, descolonização e transformação de instituições através do vídeo. Foram vistas, lado a lado, experiências contrastantes, como, por exemplo, vídeos e falas de cineastas da Bolívia, que conquistaram um espaço significativo no âmbito das políticas públicas nacionais, com redes de rádio e TV e centenas de produções.

Mas ficou evidente, durante a mostra, que coletivos e cineastas das terras baixas, como os Maxakali, Krahô, Xavante, Huni Kuin, Guarani, Kuikuro, Cinta Larga, Kaiowá, Kalapalo, cada um a seu modo, têm produzido um cinema muito distante daquele formato de documentário em que uma voz em *off* explica um contexto, as pessoas respondem a entrevistas, e as imagens ilustram o assunto ao som de uma trilha sonora. Enquanto a

¹ O modelo da mostra, composta por dezenas de realizadores indígenas exibindo e comentando seus trabalhos e propondo debates a respeito de suas experiências, está na seara dos recentes "Encontros de Saberes" e "formações transversais" realizados por universidades como a UNB, a UFMG, a UFSB, dentre outras, e dos encontros e seminários mais recentes nos quais antropólogos, não indígenas e indígenas se apresentam e trazem discussões nas quais os diferentes pensamentos são tratados como tendo valor simétrico. A mostra teve um marco importante nos últimos Festivais de Inverno da UFMG em Diamantina/MG, onde os professores das oficinas eram mestres de saberes tradicionais e indígenas.

estratégia de cineastas e coletivos da América Latina, de modo geral, pareceu ser produzir um material a partir das demandas locais para contrapor suas lutas à invisibilização nos meios comunicação de massa, o cinema indígena brasileiro ali mostrado, em sua maioria filmes-rituais - ou rituais-filmes - , não se incomoda se o evento filmado não é completamente explicado. Ele se desprende de um roteiro prévio e se põe em risco, admitindo que filmadores e filmados construam o filme ao mesmo tempo em que produzem aquilo que se filma. A direção primordial parece ser, na verdade, proveniente dos mestres dos ofícios e saberes filmados, especialmente dos xamãs, que além de mediar relações com os "donos" míticos/ancestrais desses saberes, são os grandes mestres justamente do olhar e da escuta: ou seja, justamente do que se põe em jogo na produção cinematográfica.

Sendo assim, filmes como "Kêtuwaje - Festa de Iniciação dos Jovens" (2013), realizado por um coletivo Krahô, e "Iniciação dos Filhos dos Espíritos da Terra" (2015) de Isael Maxakali, que não necessariamente trazem um discurso político, entendida a política como disputa pelo poder e negociação de direitos, constituem eles mesmos um exercício político-relacional de negociação através do olhar e da escuta. Eles trazem os espectadores a uma experiência específica que suspende o tempo da "informação" e convoca nosso olhar e nossa escuta para o encontro em que consiste o momento da filmagem. Talvez por isso, terminado o filme Krahô, num dos últimos dias da mostra, o cineasta xavante Divino Tserewahú tenha dito em voz alta: *"isso é que é cinema, indígena mesmo, pode registrar no cartório"*. Tal declaração parece ter vindo do reconhecimento, ali, da política relacional de um olhar que não só captura, mas, de maneira controlada, estabelece uma relação, em contraposição ao poder mais informativo² dos filmes de outros ameríndios exibidos na mostra.

² Sobre a diferença entre a informação e a narração, podemos pensar com Walter Benjamin (1994 [1936]), para quem a informação, forma de comunicação que ascendeu com a consolidação da burguesia e a criação da imprensa, constitui-se como um saber localizado no espaço e no tempo, fechado em si e passível de verificação e explicação (1994 [1936]: 202). A narração, ao contrário, seria, para Benjamin, uma forma de partilhar experiências que não se encerram com a transmissão, mas que produzem no ouvinte o desejo e a capacidade de retransmiti-las a partir de novas conexões. O narrador lida artesanalmente com a memória e os saberes, descrevendo as circunstâncias a partir de um ponto de vista, permitindo que seus ouvintes incorporem suas experiências e seus conselhos. A informação segue uma lógica do mercado, é capturável pelos ouvintes – sendo, por isso mesmo, importante que realizadores e militantes latinoamericanos transmitam ao grande público informações a respeito de realidades ignoradas pelo grande público e pelo poder público. A narração convoca o ouvinte a acompanhar o narrador, e a incorporar, a partir das palavras, dos gestos e das imagens produzidas e das reminiscências provocadas, a experiência que se quer partilhar – sendo uma forma de comunicação que não propõe uma captura, mas uma transformação entre quem narra e quem recebe a narrativa.

Em alguma medida, é importante lembrar que a maioria dos cineastas indígenas do Brasil compartilham uma formação inspirada nas propostas do cineasta etnólogo Jean Rouch, trazida sobretudo através do projeto Vídeo nas Aldeias, e cuja produção inspira outros formadores e constitui uma grande referência de cinema que circula entre as aldeias. Veremos adiante como o cinema de Jean Rouch e a formação proposta por sua escola (Nanterre e Ateliers Varan) constitui-se como uma experiência que, antes de buscar conduzir um olhar à serviço de um cinema que mostre - que "informe"... - uma realidade etnográfica, busca utilizar o cinema como tecnologia a serviço da partilha de experiência, ou da produção inventiva³ de uma verdade, admitindo o diálogo interétnico e a incompletude essencial do momento etnográfico e dos pontos-de-vista como possibilidade fundamental de uma antropologia compartilhada e do que Rouch considerava um "cinema-verdade" (Rouch, 1979 [1973]: 32).

Diferentemente da escrita, o cinema se permite, por sua própria natureza sensível e perspectiva, ser capturado mais imediatamente como dispositivo relacional, realizando-se numa maior consonância com modos de produção e circulação de saberes não objetificados. Os pontos-de-vista envolvidos numa relação através da câmera e na construção discursiva a partir das imagens e dos sons dão a ver, na sua incompletude essencial, uma realidade mais assumidamente "inventada" e conectada com o momento etnográfico em questão. A realização cinematográfica abre a compreensão e a experimentação do mundo para uma multiplicidade de perspectivas, afastando-se do risco iminente de uma descrição totalizante, autoritária e objetificante de um "povo", uma "cultura", um contexto.

Sobre pactos etnográficos e "Cinema-Verdade"

Recentemente, tivemos acesso à tradução de um dos poucos livros - antropológicos, mas não só - que se constitui como um espaço de criação compartilhada.

³ Pensemos a invenção num sentido próximo àquele proposto por Roy Wagner (2010[1975]), para quem as "realidades são o que fazemos delas, não o que elas fazem de nós ou que nos fazem fazer" (*Ibidem*: 23), e o real está mais na relação do que nas coisas que ela relaciona (*Ibidem*: 30). Inventar é "tornar visível" (*Ibidem*: 31), é realizar um esforço tradutivo e analógico a partir da experiência e da articulação de universos simbólicos, "de modo que um conjunto de impressões é recriado como um conjunto de significados" (*Ibidem*: 41). Nesse sentido, Jean Rouch (2003b: 186), falando sobre a ideia de um "transe criativo" experimentado durante a filmagem de um ritual Songay, no qual a câmera se tornou um "objeto ritual", propositor de um ponto de vista e de uma relação na qual o "real" e o "imaginado" se intensificam. Trata-se do oposto de uma objetificação: "inventar", nesse sentido, é assumir uma distância e descrever a relação a partir de um ponto de vista. Podemos conceber essa "invenção" como um processo em contínua transformação e desdobramento, que se segue com o gesto também inventivo do espectador (*cf.* Comolli, 2008 [1988]; Rancière, 2008, 2009).

Trata-se do *A Queda do Céu* (Kopenawa e Albert, 2011), um "*acontecimento científico incontestável*" (Viveiros de Castro, 2011: 01), onde um antropólogo e um xamã yanomami conseguem, a partir de trinta anos de trabalho, formular um discurso compartilhado na forma e no conteúdo, mas também um "*acontecimento político e espiritual muito mais amplo*" (*Ibidem*), por trazer uma antropologia também reversa, na qual nos confrontamos com a triste imagem da relação entre a civilização cristã-ocidental com o resto do mundo.

Davi Kopenawa, assim como grande parte dos interlocutores que aparecem na literatura a respeito da produção autobiográfica ameríndia (*cf.* Oakdale, 2007; Calavia, 2007; Mehinaku, 2010, dentre outros), aliou durante muitos anos sua experiência diplomática xamânica e seu esforço como agente de contato interétnico com a civilização "Branca", e enuncia-se como representante de um povo que nasceu "no centro da ecologia". Ele denuncia a potência destrutiva e o pensamento "cheio de esquecimento" do ocidente, ao mesmo tempo em que compartilha seu olhar e sua formação xamânica: um modo relacional de produção e partilha de saberes, que recusa a experiência objetificante do mundo e se permite "ser olhado" por uma grade pluralidade de gentes e pontos-de-vista.

A Queda Do Céu é um dos resultados de um excepcional, crítico, reflexivo, e certamente exaustivo processo de tradução discursiva, atenta às diferenças formais e contextuais entre os modos de conhecimento dos dois autores. O "pacto etnográfico" entre Albert e Kopenawa produz uma escrita pós-colonial, "*tanto do ponto de vista político-diplomático de sua possibilidade e pertinência, como daquele retórico-epistêmico*" (Viveiros de Castro, 2011: 29)⁴.

Albert está perfeitamente a par das controvérsias acesas pela crise pós-modernista em torno da (auto)biografia como gênero, da tensão entre o Eu do narrador e o do escritor, da "economia da pessoa" implicada na etnografia e do processo de "delegação ontológica" que veio renová-la (Salmon 2013), da alteridade 'própria' a toda autoria, e sobretudo da assimetria inerente à "situação etnográfica" e suas consequências epistêmicas (Zempléni 1984; Viveiros de Castro 2002), assimetria irreduzível que o escriba/escritor de *A queda do céu* procura compensar, sem jamais pretender escondê-la, por um conjunto de soluções narrativas postas sob o signo do "menor dos males" (*infra p.* 536). Esta última expressão me parece particularmente feliz para caracterizar a essência do gênero etnográfico — "conhecimento aproximado" por natureza, diria Bachelard (ou antes, 'por cultura') —, e, mais geralmente, para designar a sensação de perda inevitável suscitada por todo trabalho de tradução, seja esta interlinguística, intercultural, intersemiótica, ou mesmo, como constatamos dolorosamente em nossa própria vida, interpessoal — para não falarmos naquela obscura, incessante e equívoca tradução intrapessoal que

⁴ Além do esforço de tradução, os autores também marcam a dualidade de vozes na construção do texto, seja descrevendo o encontro e o "pacto etnográfico" entre eles, seja apresentando notas, introduções, conclusões e epígrafes com autorias separadas.

se estabelece no tumulto de nossas múltiplas vozes 'internas', sob a pressão implacável do inconsciente. E pouco importa, no final das contas, que a perda seja de fato puramente imaginária. Mais um equívoco (inevitável?) sobre o equívoco. (Viveiros de Castro, 2011: 30)

Cerca de cinquenta anos antes da publicação de *A Queda do Céu*, essa obra escrita que assume o equívoco e parte da diferença e do comprometimento com uma antropologia compartilhada para criar um discurso quase poético, um outro etnólogo buscava, através da criação dialógica, da estética surrealista e dos riscos assumidos pelo cinema-direto, experimentar uma relação antropológica também compartilhada e reversa. Trata-se de Jean Rouch, que realizou, cada vez mais em parceria com seus interlocutores do oeste africano, mais de uma centena de etnografias fílmicas⁵.

Inspirado por Dziga Vertov, Rouch utilizava o recurso do cinema-direto de um modo próprio, preferindo considerá-lo um “cinema-verdade”, recusando tratar o que estava sendo filmado como simples objeto, mas propondo que a presença da câmera e relação fílmica se explicitassem, e que o próprio etnólogo-cineasta se deixasse afetar, numa experiência que chamou de “cine-transe” (Rouch, 2003 [1973]: 63). O compromisso com o contexto, as condições do ambiente, a fluência cotidiana da fala, dos gestos e do comportamento das pessoas filmadas; com a inventividade de filmadores e filmados ao descrever o mundo inclusive na dimensão do *sonho*; e com a relação estabelecida através do olhar e da escuta entre os corpos que filmam e os que são filmados, propunha uma linguagem cinematográfica na qual o roteiro prévio deixava de ser determinante, o que influenciou inclusive os cineastas da *nouvelle vague*. Além desse modo de filmar prioritariamente relacional e minoritariamente roteirístico, que foi se aprimorando ao longo de sua vida, todo o contexto de produção desses filmes foi sendo cada vez mais dialógico. Influenciado por Robert Flaherty e seu filme *Nanook of the North* (1922), Rouch compartilhava as imagens filmadas com seus interlocutores e acatava suas interpretações.

A princípio, com um filme sobre a caçada a hipopótamos realizada pelos Songay do Níger, *Bataille sur le grand fleuve* (1951), ele assumiu o papel de um etnólogo cineasta e narrador, e os nativos filmados opinaram a respeito do filme pronto. Inspirado pela possibilidade de ampliar esse diálogo, o autor aos poucos foi desenvolvendo sua proposta de antropologia compartilhada, e a relação etnólogo/nativos e filmadores/filmados se

⁵ Rouch também publicou por volta de uma centena de textos escritos - quase nenhum traduzido para o português - que evidenciavam sua produção fílmica como lugar de seu pacto etnográfico compartilhado.

transformou radicalmente, com equipes formadas em conjunto com seus interlocutores, e filmes e temas propostos por eles. Não tardou para que Rouch encontrasse como parceiros mais próximos os nigerenses Oumarou Ganda e Damouré Zika - que acabaram tornando-se cineastas, além de Lam Ibrahima Dia e Tallou Mouzourane. Juntos, realizaram filmes como *Jaguar* (1954-67), *Moi, un Noir* (1957-58), *Petit à Petit* (1968-70), *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974), e *Le Rêve Plus Fort Que La Mort* (2002), submetendo a experiência cinematográfica e etnográfica a um processo inventivo compartilhado, muitas vezes caracterizado como "etnoficção". A obra de Jean Rouch não é apenas um conjunto de olhares sobre diversos grupos africanos, mas também é composta de olhares africanos sobre si mesmos, uns sobre os outros e sobre a sociedade de tradição cristã-ocidental.

Para citar um exemplo, *Moi, un Noir* (1957-58) foi narrado por Oumarou Ganda, cujos comentários e uma espécie de dublagem espontânea a respeito de sua personagem⁶ e dos lugares e situações filmados foram inseridos após as filmagens. Rouch também inseriu seus próprios comentários, que se entrelaçam dialogicamente com os de Ganda. Ambas as vozes adicionam camadas inventivas e interpretativas - e, segundo Rouch muitas vezes declarou (Rouch, 2003a: 140, Morin, 2003: 253), revolucionariamente poéticas - às imagens, expressando a análise e a própria vivência dos dois realizadores no contexto do filme, não apenas descrevendo a realidade - uma cultura, um povo - objetivamente, mas atualizando-a e assumindo seu caráter fragmentário.

Rouch propunha um "pacto etnográfico" com seus interlocutores - cujos "termos" foram modificando-se e aprimorando-se ao longo de sua carreira - que produzia descrições etnográficas a partir da inventividade e do dialogismo entre as múltiplas vozes, compartilhando a realização e a autoria dos filmes.⁷ Afinal, Rouch sempre viu uma

⁶ *Jaguar*, assim como os seguintes *Moi Un Noir*, *Petit a Petit* e *Cocorico*, "exprime o lugar conceitual dos acontecimentos, dos eventos e das relações engendradas entre seus personagens (incluindo aí Rouch) na construção de uma etnografia fílmica. Seus personagens não são simplesmente biográficos ou culturais, são etnobiográficos no sentido que produzem uma problematização entre o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura" (Gonçalves, 2008: 24). A peculiaridade do cinema rouchiano é a admissão de uma formulação inventiva, com elementos ficcionais e improvisados, desses personagens etnobiográficos. Inspirado pelo surrealismo, Rouch acreditava na potência da imaginação e do sonho como formação de um ponto-de-vista. A realização fílmica, tal como a descrição etnográfica, poderiam, então, produzir e dar a ver um "real imaginado", um entendimento subjetivo e experiencial do mundo, afastando-se da delimitação de um indivíduo como simples representação coletiva (Gonçalves, 2008: 109).

⁷ Conforme Renato Sztutman (2009: 115): "*Rouch procura escapar dessa acusação [de retratar os africanos cientificamente como insetos], ao menos no que se refere ao seu próprio trabalho, alegando que o próprio da antropologia é oferecer um olhar estrangeiro, e que uma verdadeira postura de simetria de saberes e práticas não seria dada apenas com*

paridade epistemológica entre os antropólogos ou cineastas franceses e seus interlocutores africanos, cujos saberes e modos de conhecer - suas propostas de trabalho e interpretações - ele levava bastante a sério (Sztutman, 2009: 113):

Ele tratou o pensamento e as práticas desses povos não como ilusões ou enganos, tampouco como fenômenos que só se explicam por um conceito exterior a eles – como o de sociedade ou de inconsciente –, mas sobretudo com base nos próprios termos por eles empregados. Em outras palavras, ele sempre esteve aberto – mesmo quando fez filmes etnográficos os mais clássicos – para ouvir as explicações e interpretações que os próprios nativos tinham a dar sobre a sua experiência, incorporando-as no produto final do filme. (Sztutman, 2009: 114)

Para Rouch, tanto o cinema quanto a etnografia partem, essencialmente, da relação entre sujeitos diferentes: "*O cinema, arte do duplo, já é a transição do mundo real para o imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzamento entre um universo conceitual e outro*" (Rouch, 2003b: 185). Daí a potência de um trabalho colaborativo que articula e evidencia a diferença na concepção de um "real" através da imagem. Entusiasmado com a inventividade compartilhada através da realização fílmica, sempre ressaltava as habilidades cinematográficas e etnográficas de seus companheiros nigerenses, e previa um futuro no qual a câmera participante - cada vez mais portátil - passasse para as mãos daqueles que até então haviam estado apenas diante dela: "*o antropólogo não terá mais o monopólio da observação (...). É assim que o filme etnográfico nos ajudará a 'partilhar' a antropologia*" (Rouch, 1979 [1973]: 71).

No contexto de Maio de 68, Jean Rouch - criador do Comitê do Filme Etnográfico -, com a colaboração Enrico Fulchignoni, então diretor da Cinemateca Francesa e Claudine de France e Colette Piault, criou, no Departamento de Ciências Sociais, o que viria a ser o curso de cinema etnográfico e documentário da Universidade Paris X – Nanterre, hoje Paris Ouest. Essa formação serviu de referência a muitos cursos pelo mundo todo, e seu grande objetivo era dar ao etnógrafo a possibilidade de utilizar a realização cinematográfica como método de pesquisa, a partir não só de reflexões teóricas e de apreciações criteriosas, mas do desenvolvimento das devidas técnicas corporais. Em 1977, Rouch foi convidado pelo governo de Moçambique e pela Embaixada da França a

a oportunidade de os nativos – no caso, os africanos – filmarem eles mesmos os seus problemas, mas também com a oportunidade de eles filmarem os seus outros – por exemplo, nós mesmos. Rouch afirma: "A antropologia que se presta a estudar a cultura francesa deveria ser praticada por gente de fora da França. Para estudar a Auvergne ou a Lozère, é melhor que o etnógrafo seja um bretão". E ainda: "Meu sonho é que os africanos façam filmes sobre a cultura francesa!" (1982: 17)."

organizar, com Jacques d'Arthuys, uma oficina de cinema para alunos do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique. Surgiu, como exercício, o curta-metragem Makwayela (1977). A partir dessa experiência foram criados os Ateliers Varan, em 1981, com o objetivo de formar cineastas em países onde ainda não houvesse uma produção cinematográfica e entre grupos étnicos e sociais que não tivessem acesso a técnicas e meios de produção do cinema. E eis que as oficinas Varan, ainda hoje, inspiram oficinas de realização audiovisual em aldeias indígenas no Brasil, cuja produção final circula entre diferentes etnias e constitui uma grande referência para a realização de novos trabalhos.

Sobre um campo melhor enquadrado

As reflexões aqui compartilhadas provêm de um extracampo: meu campo etnográfico junto a cineastas Maxakali, que julgo necessário enquadrar por um instante:

Os Maxakali habitam a região do vale do Rio Mucuri, no nordeste de Minas Gerais, e foram alocados pela Funai em territórios pequenos e totalmente devastados pelo avanço das pastagens durante o processo de colonização da região. Tal processo foi extremamente violento, tanto com os Maxakali quanto com a exuberante Mata Atlântica que havia ali. Tendo sido a mata devastada, com a extinção da maioria dos animais e plantas da região; e tendo sido muitos deles dizimados (na década de 60 eram menos de 50 pessoas), considerando que entre eles, cada um dos conhecimentos, dos mitos e dos cantos costumam pertencer a um dono; era de se supor que, hoje, por mais que a população tenha crescido (hoje são cerca de 2000 pessoas), muitos desses conhecimentos e práticas teriam se perdido.

Entretanto, sabemos que hoje eles mantêm um *corpus* mítico-sonoro com pelo menos dez grandes rituais diferentes, e pelo menos dez mil cantos diferentes, muitos dos quais descrevem com riqueza impressionante de detalhes os animais, plantas, lugares e eventos da Mata Atlântica. A aquisição, a produção ou atualização desses saberes se dá a partir de um processo de relações que se estabelecem diariamente, nos rituais, com os *yãmĩy*, que são os muitos e diferentes seres que em algum momento mítico se encantaram e se tornaram aliados xamânicos dos Maxakali.

Desde a primeira vez que estive em campo, como eu tirava muitas fotos e mostrava, fui sendo de certa forma levada a criar a relação específica que tenho hoje nas aldeias: de professora de oficinas de vídeo. Isso me coloca num lugar mediado pelos pajés, ou *yãyãs* (mais velhos no xamanismo) que são os que se comunicam com os *yãmĩy* - os *yãmĩy*, também chamados de *koxuk* (termo traduzido como imagem, sombra, alma) quando se dão a ver, são preferencialmente os filmados, nos rituais e nas caçadas -

; e pelos caciques, também *yãyãs* (mais velhos na organização prática das aldeias, orientações, mediação e tomadas de decisão), que são os que asseguram que a vontade da "comunidade" seja seguida. O que eu ensino são técnicas especialmente de edição (ou ao menos o uso do *software*), em oficinas que constituem eventos ou momentos, entre quinze dias em um mês, em que, privilegiadamente, filmes são produzidos e postos para circular, ao menos entre as aldeias.⁸

Como os *yãmĩy* são os donos de cada um dos saberes e práticas, e fundamentais para a formação do olhar e da escuta - habilidades fundantes do cinema -, as relações que se produzem nos rituais e caçadas, e, conseqüentemente, as relações que se produzem por meio do cinema, são coordenadas e orientadas pelos pajés e pelos caciques, cada um a seu modo responsáveis pelo controle das relações entre humanos e das relações perigosas com os "outros" através do olhar e da escuta.

Isso faz com que os filmes Maxakali, de um modo semelhante aos filmes de outras etnias brasileiras⁹, tenham uma temporalidade e um ritmo específicos, e uma relação de *mise-en-scène* muito cuidadosa com o olhar e a escuta entre quem filma e quem é filmado. O controle exercido pelos pajés e pelos caciques indica que o cinema está sendo apropriado de maneira autônoma¹⁰ e condizente com seus modos de se organizar e pensar o mundo. Mas, além disso, indicam a impossibilidade de uma essencialização dos Maxakali como um povo homogêneo e dos *yãmĩy* como categoria cosmológica fixa, uma vez que as relações com os diversos aliados xamânicos só são possíveis na medida em que são atualizadas, e de acordo com quem os está convocando ou relembrando: uma pessoa nunca é dona exatamente dos mesmos cantos que a outra, e é a combinação de cantos e saberes contidos nesses cantos que vai determinar como e com quais *yãmĩy* se dará aquele encontro xamânico específico, ou aquela narrativa mítica, ou a realização de determinada atividade¹¹. A tradição só é viável a partir da variabilidade que a constitui¹².

⁸ Se distribuir esses filmes tem servido muito para que os Maxakali se relacionem com a sociedade em torno, os cineastas de outras etnias, as diferentes gerações (crianças e velhos, ambos espectadores e filmados), o processo de realização dos filmes, da escolha dos cineastas e dos filmados, e o processo de distribuição também entram como instrumento de negociação entre as pessoas e as aldeias.

⁹ Conforme já mencionado no início deste ensaio.

¹⁰ E que, por isso mesmo, não exclui a possibilidade de apreensão do novo e da escolha de algumas referências vindas de fora. Essa autonomia e seus caminhos ainda precisa ser melhor descrita numa oportunidade futura.

¹¹ As relações políticas que os Maxakali estabelecem não são apenas entre si, e seu contato não se resume à relação entre "nós" e "eles", entre brancos e indígenas, fazendeiros, comerciantes e funcionários do governo e um povo originário ou tradicional. De várias formas e em vários momentos, eles indicam que estão muito mais preocupados com as delicadas relações com os *yãmĩy*.

Por isso os *yã'yãs* não podem abandonar sua responsabilidade de cuidar e controlar a experiência relacional do olhar e da escuta dos demais.

Além disso, fica evidente a impossibilidade de uma autoria simplesmente individual neste contexto. Não se trata de definir os Maxakali simplesmente como sendo um povo sem a noção de indivíduo, mas, antes, compreender que a pessoa Maxakali é um compósito das relações que estabelece ao longo da vida (com outros Maxakali, com não-indígenas, com *yãmĩy*). Cada pessoa carrega uma série, ou uma rede de relações, de modo que múltiplos pontos-de-vista se associam a cada evento. Os pontos-de-vista implicados nas relações do cinema - nas relações cosmopolíticas que se estabelecem desde as negociações e a organização para a realização dos projetos, até a relação fílmica propriamente dita e os modos de fazer circular o resultado imagético-sonoro final - carregam o que talvez seja uma economia simbólica da alteridade. Cabe a nossas descrições e análises - eis uma proposta de pesquisa a respeito do cinema indígena - identificar a visibilidade e a materialidade dos corpos que, por meio do xamanismo e também por meio do cinema, se constituem por olhares¹³.

A respeito de narrativas autobiográficas amazônicas, Suzan Oakdale (2007) descreve, por meio de exemplos, como essas narrativas demonstram um sujeito que se move por entre de uma variedade de gentes e incorpora a alteridade em sua formação corporal. Pierre Deleage (2007) descreve como os cantos autobiográficos *Caqui Caqui* dos Yaminawa subvertem uma noção de pessoa que corresponderia a uma noção de indivíduo e de autoria, trazendo vozes compósitas e conectando o ponto-de-vista de quem se descreve e descreve seu mundo ao momento performático da enunciação e à indexicalidade dos cantos (2007: 91). Assim como narrativas autobiográficas, o cinema também expressa como se forma e como se concebe o sujeito e suas relações no contexto ameríndio.

Os filmes realizados por indígenas brasileiros exemplificados por aqueles exibidos no Forumdoc.2016 não costumam trazer uma narração em *off* interpretando e analisando as cenas filmadas. Em alguns casos, há algum personagem - que pode ser inclusive o

¹² Isso ocorre de um modo análogo ao já tão profundamente analisado por Claude Lévi-Strauss (1964), que nos apresenta os mitos ameríndios como sendo compostos por suas variações, inversões e atualizações.

¹³ Talvez seja necessário um grande esforço de tradução para que tal análise apareça. É o que nos permite, por exemplo, *A Queda do Céu* (2015), onde Davi Kopenawa e Bruce Albert vão, pouco a pouco, demarcando seus lugares de fala e seus pontos-de-vista. Kopenawa narra um pouco de sua formação xamânica, utilizando os recursos comparativos que seu longo contato com a sociedade de tradição cristã (os "Branços") lhe permitiram compreender. A apreciação dos filmes etnográficos ameríndios exige, antes de qualquer análise, a experimentação de um ou mais pontos-de-vista, e nos colocam diante de modos de saber e fazer, mais do que trazem conhecimentos específicos.

filmador - que esclarece, não de modo autoritário mas assumindo um ponto-de-vista - a respeito do contexto das imagens, normalmente a partir de narrativas míticas¹⁴. Nos filmes realizados por Rouch e seus companheiros, a idealização do roteiro ou do tema era partilhada, mas também a filmagem e principalmente a captação do áudio. O pacto etnográfico entre cineastas indígenas e antropólogos e cineastas não indígenas se dá fundamentalmente no processo de aprendizagem e produção dos filmes, e não tanto nas camadas interpretativas pós-sincronizadas com as imagens como ocorria nos filmes de Rouch¹⁵. É preciso levar em conta que, embora o estilo Rouch e dos Ateliers Varan seja de filmar editando, ou seja, realizando com a câmera os cortes que construirão a narrativa, a edição final só muito recentemente tem sido feita por alguns cineastas indígenas. A edição feita por não-indígenas ou compartilhada com cineastas e interlocutores e mestres, mas tecnicamente conduzida por não indígenas traz mais um plano de compartilhamento - e que sempre corre o risco de produzir um discurso colonizador e autoritário através das decisões a respeito dos cortes - de vozes e pontos-de-vista na realização desses filmes.

Um cinema produzido com autonomia por realizadores indígenas pode ser fruto de alianças com os não-indígenas com quem se relacionam. São professores, montadores e co-autores¹⁶ que assumem acordos com as comunidades onde os projetos são feitos, e

¹⁴ Laura Graham (1995) descreve um acontecimento performático ocorrido entre os Xavante, e chega à conclusão de que só foi possível compreender o modo pelo qual as pessoas envolvidas eram afetadas e realizar melhor sua tradução e registro, na medida em que tomava conhecimento das narrativas míticas invocadas nos cantos, nos gestos e na apresentação corporal observados. Distanciando-se de uma visão generalista do povo Xavante, a autora percebe que o discurso - visto da perspectiva da "fala cerimonial" - se compõe a partir de uma combinação de múltiplas vozes que se intensificam. Ali, ao contrário do modelo dito ocidental de enunciação e relação social e política, o discurso recebe um tratamento que necessariamente dissolve a noção de indivíduo em uma intersubjetividade coletiva. Mas não se trata de um coletivo homogêneo, e sim de uma enunciação compósita e variável. A fala pública é elaborada por meio de técnicas e estratégias - repetições e variações, entonações específicas, falas indiretas e sobrepostas, por exemplo (1995: 200) - para que seja possível compartilhar a experiência narrada. Ora, ainda que os eventos descritos por Graham fossem filmados por um cineasta Xavante, o conteúdo mítico relativo às performances e cantos precisariam de alguma forma ser narrados para que o contexto fosse melhor esclarecido: não basta ser Xavante para conhecer todas as histórias. O modo como as ditas "falas cerimoniais" são construídas polifonicamente poderia ser filmado, mas a relação fílmica por si só não poderia trazer uma análise a respeito da noção de pessoa xavante, por exemplo. Entretanto, os filmes-rituais produzidos por Divino Tserewahú (1999, 2001, 2003, 2009) trazem a experiência ritual e as relações políticas mediadas pela câmera em sua incompletude e intensidade características: afinal, ali, é aos poucos e de modo fragmentário que se toma conhecimento do contexto mítico, e é a partir da experiência que os sujeitos compõem-se politicamente.

¹⁵ Lembrando que as condições técnicas na época em que *Jaguar* e *Moi, un Noir* foram feitos não permitiam, por exemplo, a captação do som direto.

¹⁶ Seria esse caso semelhante à participação de alguns orientadores na pesquisa de antropólogos indígenas? Mutua Mehinaku (2010) explicita bastante a influência direta de sua orientadora e interlocutora Bruna Francheto. O fato de ter trabalhado com ela em seus projetos de linguística

acabam entrando na relação fílmica como mais um olhar e uma voz que se acrescentam à narrativa. Estamos o meio de um percurso, já bastante afastado daquele tempo em que indígenas eram meros objetos de pesquisa, reduzidos a nativos filmados por antropólogos que explicavam o que os nativos estavam fazendo. Aliás, o que se vê em filmes realizados por projetos compartilhados de cinema indígena são processos em que a realização do filme passa pelo controle dos mais velhos nas aldeias¹⁷. O que nos interessa, aqui, é uma reflexão a respeito de como, a partir dos "pactos etnográficos" estabelecidos para a realização e distribuição de filmes, e também das demais alianças - entre gerações, entre famílias e aldeias, ou xamânicas -, esse "cinema indígena mesmo" tem sido um suporte e um exercício dos modos locais de saber e conhecer.

Cinema indígena e antropologia indígena

O antropólogo Tukano João Paulo Lima Barreto, em sua dissertação sobre os saberes do benzimento (2013), propõe um exame a respeito da reflexão antropológica formulada de um ponto-de-vista indígena. O autor pontua que uma "antropologia indígena" não se dá pelo simples fato de o antropólogo ser indígena, mas sim pela disposição em pensar os conhecimentos a partir de uma perspectiva indígena, trabalhando seus conceitos e sua linguagem para formular uma "tradução antropológica".

Não parece difícil (e já demos muita prova disso) exprimir os conhecimentos indígenas na forma de narrativa mitológica. No entanto, exercitar a *reflexividade* desse conteúdo de modo inteligível, numa certa lógica, pensando num diálogo com a Antropologia, constitui um esforço que nós, indígenas, não estamos acostumados a fazer. Menos ainda, não somos estimulados – diferentemente do que se faz com a produção mitológica – a pensar *sobre* nossos conhecimentos, a tratá-los na forma de conceitos ou teorias. O envolvimento de indígenas nos projetos e estudos, toma por base quase sempre a matriz e a metodologia científica, onde os indígenas aparecem reproduzindo as teorias "de fora para dentro". (2013: 25)

A princípio, Barreto propunha-se estudar como a ciência dita ocidental formula objetivamente seus conhecimentos a respeito dos peixes, para então contrapor ao entendimento Tukano a respeito dos "humanos invisíveis" e sua relação com a categoria

parece ter sido o que o levou a escrever sobre a socialidade "misturada" xingwana a partir da língua, transpondo para sua escrita a pluralidade entre vozes, idiomas e estratégias linguística e antropológica.

¹⁷ Desde os primórdios, inclusive, como é o caso de A Festa da Moça (Vincent Carelli, 1987) no qual a proposta de realização de um filme e o entendimento a respeito de como o vídeo funciona ensejam a realização de eventos a serem filmados, aquilo que se filma provém de um interesse e uma organização dos próprios indígenas. Os próprios filmes quase sempre mostram as pessoas (mestre, pajés, conselhos de anciãos) negociando ou declarando seus interesses a respeito do que será mostrado.

dos peixes. No entanto, ao se ver diante de seu pai, um especialista em benzimentos, como interlocutor, e seguindo as provocações de seu orientador, viu-se obrigado a sistematizar melhor seu conhecimento tukano, trazendo seus saberes para uma posição mais simétrica em relação ao conhecimento científico. Nesse esforço, confrontado pelo pai, Barreto se deu conta de que havia uma grande diferença entre uma formação como benzedor e detentor dos saberes do benzimento e uma aprendizagem dos conhecimentos a respeito do benzimento que o capacitasse a escrever e falar *sobre* isso. Trata-se de uma diferença entre um saber fazer e um conhecer objetivamente. Sua opção metodológica foi por sistematizar, em termos antropológicos, os conhecimentos tukano (2013: 28), sem, no entanto, substituir os paradigmas¹⁸ tukano pelos científicos.

No caso do uso do cinema como método etnográfico, essa diferença metodológica se dissolve em outro tipo de relação. É claro que o uso das imagens filmadas pode objetificar um conhecimento, mas o que ocorre no cinema que tem sido produzido por indígenas no Brasil (talvez esse "cinema indígena mesmo", para "registrar no cartório") é uma descrição necessariamente relacional e polifônica, na qual os modos de socialidade e a forma sensível nativas são utilizadas, sob o controle dos especialistas. Por isso vemos frequentemente cineastas indígenas comprometidos com a atividade política e xamânica nas suas aldeias. Muitas vezes, entre os Maxakali, tivemos que interromper uma atividade de legendagem ou edição porque os cineastas estavam sendo convocados pelos pajés a cantar e compartilhar narrativas na *kuxex*, ou casa dos cantos. Quase todos os cineastas indígenas acabam se tornando também lideranças, professores, caciques, ou ainda se candidatam a cargos políticos em sua região.

Bruce Albert descreve contextos em que novos tipos de "lideranças" indígenas tem surgido, operando uma nova "aliança de competências cosmológicas e interétnicas" (Albert, 2002, p. 245). Afinal, o procedimento a ser operado em situações de tradução intercultural também pode ter um aspecto xamanístico. Trata-se de um exercício criativo de interpretação e reconstrução de variados olhares e discursos, no qual o cineasta, assim como o xamã, mobiliza inventivamente princípios cosmológicos e conceitos nativos (*Ibid.*, p.250), para estabelecer traduções e relações com seus interlocutores estrangeiros experimenta aquela condição que permite "*reunir em si mais de um ponto de vista*" (Carneiro da Cunha, 2009, p.113).

¹⁸ Chamando atenção para a adoção metodológica de um paradigma indígena, Márcia Nunes Maciel (2016) também realiza operações em sua própria linguagem e conceitos para reconstruir através da escrita - "Costurar com as Mãos" - o fio da memória das tradições Wajuru: sem "trocar os sapatos", ou seja, partindo de paradigmas Wajuru em vez de abandoná-los pela sistematização epistêmica proveniente da disciplina acadêmica com a qual trabalha.

Entre os Maxakali, muitos se apresentam como cineastas e como lideranças, tanto nas aldeias, quanto nas muitas oportunidades que tem tido de participar de atividades fora delas, acompanhando exposições em festivais e exposições, conhecendo outros cineastas, ou trabalhando em conjunto com os não-indígenas, nas cidades. É bastante aparente o quanto tais experiências permitem aos cineastas se colocarem numa posição diferenciada diante dos outros, conferindo-lhes um papel de tradutor e representante entre não-indígenas e parentes de outras etnias¹⁹.

Se o cinema traz a possibilidade de reunir inventivamente diversos pontos-de-vista operando traduções e narrativas e interpretações compósitas, de um modo tão próximo das cosmopolíticas dos caciques e dos xamãs, retomemos a proximidade desse esforço tradutivo com relação ao próprio fazer etnográfico, o que constitui o cinema como grande instrumento de antropologia compartilhada, tal como propunha Jean Rouch. Acompanhando o pensamento de Eduardo Viveiros de Castro (2004, p. 04), entendemos que fazer antropologia não é nada mais - nem nada menos - que comparar antropologias, culturas que são elas mesmas conjuntos de comparações. Entretanto, o autor pontua que essa comparabilidade, que é nossa matéria prima e nosso terreno por excelência, como sugere Marilyn Strathern (2013 [1987]), não significa imediatamente uma tradutividade: *"Como recuperar as analogias traçadas por povos amazônicos nos termos de nossas*

¹⁹ Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 102-113), ao desenvolver uma reflexão sobre a tradução e o xamanismo, sugere o quanto esse tipo de experiência de viajar para fora para exercer funções e participar de projetos que vão tomando importância nas aldeias é determinante na formação de lideranças indígenas, e crucial para o desenvolvimento de suas habilidades de tradução interétnica. Terrence Turner (1992) também já havia percebido esse fenômeno entre os Kayapó: *"As video takes on political and social importance in an indigenous community, which member of the community assumes the role of video cameraperson, and who makes the prestigious journey to the alien city where the editing facilities are located, become issues fraught with social and political significance, and consequently, social and political conflicts."* (Turner, 1992, p. 6). Aliás, tal constatação é frequente no contexto de formação de cineastas e produção audiovisual nas aldeias: *"Nos diversos contextos, uma percepção comum foi quanto ao poder que deriva da apropriação dos meios de comunicação audiovisual. Nas oficinas evidencia-se o valor simbólico que deriva da posse da câmera; tê-la em mãos resulta numa inserção diferenciada do seu detentor dentro do grupo. Além disso, com o vídeo reforça-se a possibilidade de narrar a experiência, para o próprio grupo e para os seus outros. Em situações nas quais os sujeitos são marcados pela invisibilidade, a produção de imagens pode ter um valor estratégico para a emergência de um gradiente de novas vozes. [...] No caso bororo, também há uma grande valorização da posse da câmera como um elemento de status. Os jovens bororo que utilizavam a câmera podiam potencializar seu desejo de maior influência política, algo que raramente é acessível a eles. Ser um "câmera" permitia a participação nas discussões políticas e reivindicatórias e viajar para registrar rituais e negociações. No entanto, essas possibilidades tinham suas limitações também. Esses jovens que tinham acesso a elementos do mundo dos "brancos" podiam atuar e exercer algum poder oriundo dessa situação dentro dos limites estritos que sua inserção social e cerimonial permitia."* (Ferraz, A. L. M. C. [et al.], 2006, p. 292)

próprias analogias?" (2004, p. 04). Viveiros de Castro propõe, então, a noção de "equivocação", na tentativa de reconceituar, com a ajuda de uma antropologia ameríndia perspectivista, o procedimento comparativo, que concerne ao processo envolvido na tradução da prática e dos conceitos discursivos nativos em termos do aparato conceitual da antropologia. Isso necessariamente inclui o discurso do antropólogo ou interlocutor não-indígena como um dos termos dessa comparação, e a coloca a serviço da tradução, não o oposto.

A equivocação não é o que impede a relação, mas o que a funda e impele: a diferença de perspectiva. Para traduzir é preciso presumir que um equívoco sempre existe, e é isso que comunica as diferenças ao invés de silenciar o outro presumindo uma univocidade – a similaridade essencial – entre o que o outro e nós estamos dizendo. (Viveiros de Castro, 2004, p. 08). O etnólogo Pedro Cesarino, que dedica-se bastante à interpretação e tradução de desenhos e cantos xamânicos dos Marubo, assume tal tarefa como uma "recriação poética" (2012, p. 80):

Mesmo que bastante próximo do original em marubo, [o texto em português] pretende reinventar na escrita a elaboração verbal presente no canto; busca estabelecer no português algo do registro paratático original, que tenderia a desaparecer na escrita em prosa linear. Daí o uso parcimonioso da pontuação, das preposições e dos artigos para destacar os núcleos imagéticos, os paralelismos e o fluxo rítmico. Tanto melhor se, no final, o texto causar estranhamento, pois é esse o registro dessa poética tornada acessível pela reinvenção criativa. Desde que ele seja capaz de levar o leitor a percorrer o sentido de tal estranheza, alguma tarefa estará cumprida. (2012, p. 80)

Cesarino aproxima, ainda, sua tarefa etnográfica de um fazer xamânico, e considera que "*o caráter propriamente tradutório do xamanismo marubo reside, pois, nessa capacidade de transporte entre conhecimentos e referências inacessíveis à experiência ordinária dos viventes*" (2012, p. 81-82). A ideia de que os xamãs, "*viajantes no tempo e no espaço*", sejam tradutores, segundo a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (1998), não é trivial:

Cabe-lhes, sem dúvida, interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas. [...] Como se escrutasse por apalpadelas, como se abordasse um domínio desconhecido cujos objetos só se deixam ver parcialmente, o xamã adota uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial. (1998, p. 12-13)

Trata-se, segundo a autora, de um jogo "*no qual a linguagem, em seu registro próprio, manifesta a incerteza da percepção alucinada*", de mundos onde só se veem sob perspectivas particulares. Uma boa tradução seria, assim, não a que busca "*restituir fielmente os objetos designados, já que, afinal de contas, nas diferentes línguas todos os*

objetos fazem parte de conjuntos, de sistemas diferentes", mas sim aquela que "*é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer com que a intentio em uma língua reverbere em outra.*" (1998, p. 13) A tarefa do tradutor, para Carneiro da Cunha, aproxima-se da sensibilidade dos xamãs às dificuldades das "*passagens entre códigos que jamais são inteiramente equivalentes*", em sua tentativa de reconstrução do sentido ao estabelecerem relações (p. 14).

Talvez seja este o sentido de uma aproximação entre o fazer etnográfico, o exercício de tradução constitutivo do xamanismo, e o cinema de inspiração rouchiana. O que surge dessas experiências é, precisamente, o resultado dos diálogos intersubjetivos, das traduções, interpretações e criações experimentadas em campo (e extracampo).

O cinema e a criação, circulação e transformação de saberes

Diante do exposto, seria possível caracterizar o cinema como um suporte e um exercício de regimes de conhecimento indígena capaz de superar a objetificação científica colonizante de um olhar externo e autoritário? Como a relação fílmica e seu contexto articulam sistemas e práticas de conhecimento através da interlocução, de pactos etnográficos e produção compartilhada, permitindo uma atualização de tradições, um estabelecimento de relações entre corpos, pontos-de-vista e concepções de pessoa e de realidade, intensificado pelo exercício inventivo e político do olhar e da escuta?

Vimos em algumas etnografias o modo como saberes são compartilhados de modo inventivo (Nunes, 2016), fragmentário (Graham, 1995), polifônico (Deleage, 2007), relacional. E isso é permitido pelo cinema inspirado no estilo de Jean Rouch. No contexto africano da migração e da experiência do transe e da possessão, as concepções nativas provocavam aquilo que o autor considerava um "cine-transe" (1979[1973]). No contexto ameríndio, o que se produz talvez seja um "cine-xamanismo", uma ressonância entre a relação fílmica e as relações cosmopolíticas implicadas nos processos filmados e de filmagem. A relação controlada de afecção e negociação entre quem filma e quem é filmado permite um exercício de presença, partilha, encontro, em vez de uma representação objetificante e colonizadora. Talvez o "cinema indígena, mesmo", como produção não individual mas sempre negociada, compartilhada (entre pajés, mestres e anciãos, mulheres, cineastas, parceiros e interlocutores não-indígenas), de modo que a própria mise-en-scène deixe ver o modo de fazer/verouvir a imagem e o som, o ritual ou a coisa filmada, promovendo o estabelecimento de relação através do olhar e da escuta (que inclui o não-visto, o extracampo e o fora-de-campo), seja aquele que permite o que

Gersen Baniwa (2008) propõe para uma antropologia indígena intercultural e descolonizada:

que a disciplina ceda lugar a indisciplina metodológica para dar lugar à diversidade, ao inesperado, ao sonho humano, ao possível e sobretudo à busca pelo desconhecido e pela liberdade de pensar, de fazer e de viver; e estimular e valorizar o espontâneo, o que não é conduzido, pelos dogmas criados e impostos, para que o homem recupere sua capacidade de pensar, inventar, criar, acertar e errar, enfim ser humano e não máquina ou peça de uma máquina pré-moldada, ou seja humano como humano ou o índio como índio. (2008: 10)

Bibliografia

Albert, Bruce. 2002. O ouro canibal e a queda do céu. In: B. Albert & A. R. Ramos (Organizadores) *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado.

Baniwa, G. 2008. *Antropologia Indígena: O Caminho da descolonização e da autonomia indígena*. Comunicação na ABA.

Barreto, João Paulo Lima. 2013. *Wai-mahsã: peixes e humanos. Um ensaio de antropologia indígena*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Manaus: Universidade Federal do Estado do Amazonas.

Benjamin, W. 1994 [1936]. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

Carneiro da Cunha, Manuela. 1998. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Revista Mana*, 4(1), 7-22.

Cesarino, P.N. A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. *Revista de Antropologia*, vol.55, 2012, pp. 75-137

Comolli, Jean-Louis. 2008 [1988]. *Ver e Poder. a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG.

Deleage, Pierre (2007). "A Yaminahua Autobiographical Song: Caqui Caqui," *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: Vol. 5: Iss. 1, Article 5.

Ferraz, A. L. M. C; Cunha, Edgar T.; Hikiji, Rose Satiko. 2006. O vídeo e o Encontro Etnográfico. In.: *Cadernos de campo*, 14/15. p: 287-298.

Gonçalves, Marco Antônio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Graham, Laura. 1995. *Performing Dreams. Discourses of Immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press. 290 pp.

Kopenawa, D. & Albert, B. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *Mythologiques I: le cru et le cuit*. Paris: Plon.
- Maciel, M. M. 2016. *Tecendo Tradições Indígenas*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Mehináku, Mutuá. 2010. *Tetsualú: pluralismo de línguas e pessoas no alto Xingu*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Morin, E. 2003. The chronicle of a film. In.: *Cine-Ethnography*. Jean Rouch, Steven Feld, ed. & trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oakdale, Suzanne (2007) "Anchoring "The Symbolic Economy of Alterity" with Autobiography," *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: Vol. 5: Iss. 1, Article 4.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- _____. 2009. *Le Destin des Images*. Paris: La Fabrique.
- Rouch, Jean. 1979 [1973]. La caméra et les hommes. In: France, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, New York: Mouton Éditeur.
- _____. 2003a. "A life on the edge of film and anthropology. Jean Rouch with Lucien Taylor. In: Feld, S. *Cine-Ethnography - Jean Rouch*. (Visible Evidence, 13). Minneapolis, University of Minnesota Press. pp. 129-148.
- _____. 2003b. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni: Ciné-Anthropology (Entrevista) In.: *Cine-Ethnography*. Jean Rouch, Steven Feld, ed. & trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saez, Oscar Calavia. 2007. *Autobiografia e liderança indígena no Brasil*. Tellus. vol7/12
- Strathern, M. 2013 [1987]. *Fora de Contexto: As ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Sztutman, R. 2009. A utopia reversa de Jean Rouch - de Os mestres loucos a Petit à Petit. In.: *Devires*. N.6. Vol. 1
- Taylor, A-C, & Viveiros de Castro, E. 2006. "Un corps fait de regards." *Qu'est-ce qu'un corps*. Paris: Musée du Quai Branly/ Flammarion, pp. 148–99.
- Viveiros de Castro, 2011. O Recado da Mata. In: Kopenawa, D. & Albert, B. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2004. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. In.: *Tipití*, v. 2, n.1: 3-22.
- Wagner, Roy. 2010[1975] *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac-Naify.

Filmes mencionados

NANOOK OF THE NORTH
1922 / 79 min. *Direção*: Robert J. Flaherty.

JAGUAR

1954-67 / 91 min. *Direção:* Jean Rouch. *Fotografia:* Jean Rouch. *Montagem:* Josée Matarosso, Liliane Korb, Jean-Pierre Lacam. *Som:* Damouré Zika. *Música:* Enos Amelodon, Tallou Mouzourane, Amisata Gaoudelize

MOI, UN NOIR

1957-58 / 73 min. *Direção:* Jean Rouch. *Fotografia:* Jean Rouch. *Produção:* Pierre Braunberger, *Música:* Joseph Yapi Degre. *Montagem:* Catherine Dourgnan e Marie-Josèphe Yoyotte.

PETIT À PETIT

1968-70 / 96 min. *Direção:* Jean Rouch. *Assistente de direção:* Philippe Luzuy. *Roteiro:* Jean Rouch, Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Illo Gaoudel, Safi Faye, Tallou Mouzourane. *Fotografia:* Jean Rouch. *Montagem:* Josée Matarosso e Dominique Villain. *Som:* Moussa Amidou. *Música:* Enos Amelon, Alan Helly. *Produção:* Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia.

COCORICO! MONSIEUR POULET

1974 / 92 min. *Direção:* Jean Rouch, Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia. *Fotografia:* Jean Rouch. *Som:* Moussa Hamidou e Hama Soumana. *Montagem:* Christine Lefort. *Música:* Tallou Mouzourane.

LE RÊVE PLUS FORT QUE LA MORT

2002. *Direção:* Jean Rouch e Bernard Surugue.

PI'ÖNHITSI, MULHERES XAVANTE SEM NOME

2009 / 56min. *Direção:* Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres *Roteiro:* Vincent Carelli, Amandine Goisbault, Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres *Edição:* Tiago Campos Torres *Locução:* Divino Tserewahú *Correção De Cor:* Tiago Campos Torres *Mixagem:* Gera Vieira / Estúdio Carranca *Realização:* Vídeo Nas Aldeias

INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE

1999, 52' (Wapté Mnhõnõ). *Roteiro e direção:* Divino Tserewahú. *Imagens:* Jorge Protodi, Winthi Suyá, Caimi Waiassé e Divino Tserewahú. *Edição:* Estevão Nunes Tutu, Marcelo Pedroso e Divino Tserewahú. *Produção na aldeia:* Bartolomeu Patira. [...] *Correção de cor:* Tiago Campos Tôrres. *Mixagem:* Gera Vieira.

INICIAÇÃO DOS FILHOS DOS ESPÍRITOS DA TERRA

2015, 40'. *Direção, fotografia e roteiro:* Isael Maxakali. *Montagem:* Isael Maxakali, Suely Maxakali, Carolina Canguçu. *Som:* Isael Maxakali. *Produção:* Aldeia Verde Maxakali.

KÊTUWAJE - FESTA DE INICIAÇÃO DOS JOVENS

2013, 104'. *Direção:* Mentuwajê Guardiões da Cultura. *Fotografia e Som:* Andre Cunihtyc Krahô, Debora Intohhõc Krahô, Edmar Cupakà Krahô, Ilda Patpro Krahô, João Batista Ropcuxy, Manduca Hãmpà Krahô, Marcio Jõc Krahô, Rodivan Raj Krahô, Silas Wôôcô Krahô, Taira Pjêtyc Krahô. *Montagem:* Andre Cunihtyc Krahô. *Produção:* Centro Cultural Kàjre

WAI'Á RINI: O PODER DO SONHO

2001, 48' (Wai'á rini). *Direção, fotografia e roteiro:* Divino Tserewahú. *Edição:* Valdir Afonso, Divino Tserewahú e Marcelo Pedroso. *Coordenação:* Vincent Carelli. *Imagens adicionais:* Takoda Kazutaka. *Assistente de câmera:* César Xavante. *Imagens Wai'a 1987:* Paulo César Soares. *Produção na aldeia:* Bartolomeu Patira. *Depoimentos:* Alexandre Tsereptsé, Bartolomeu Patira, Floriano Matsa, Genésio Oribiwe e Hipólito Tsahobo. [Com:] Celestino Tsererób'õ, Cesário Pari'õwa Dzéwa, Felix Nômõtsé, Patrício 'Rãirõri, Pierina Wa'utó, José Meirelles, Lucas 'Ruri'õ, Márcio Buru'ré, Mariano Tsimhoné, Raimindo Tsererudu e Tiago Tsererudu. *Tradução:* Divino Tserewahú e Bartolomeu Patira. *Finalização/cor:* Tiago Campos Tôrres. *Mixagem:* Gera Vieira .

DARĪTIDZÉ: APRENDIZ DE CURADOR

2003, 36'. *Direção, imagens e edição*: Divino Tserewahú. *Imagens adicionais*: Márcio Buru'ré. *Oficina de edição*: Leonardo Sette. [...] *Assistente de produção*: Olívia Sabino. [...] *Coordenação*: Mari Corrêa e Vincent Carelli.

BATAILLE SUR LE GRAND FLEUVE

1951, 33'. 16 mm, Kodacrome. *Direção, Fotografia e comentários*: Jean Rouch. *Assistente* : Roger Rosfelder. Com Damouré Zika, Illo Gaouel, o chefe Oumarou e os pescadores Sorko de Firgoun, Ayorou e Koutougou. *Música original*: documentos sonoros registrados no local por Acémafone. *Canções*: Kombine Katibaba, Sambalaga (Aïssata Gaouelize), Ária dos caçadores (Yankori Beibatane), Ária dos remadores (Mallam Amisou), Canção de ninar (Hawa de Niamey). *Registro sonoro*: Films Pierre Boyer-Paris. Com apoio do Musée de l'Homme.

A FESTA DA MOÇA

1987, 18'. *Direção E Fotografia*: Vincent Carelli. *Roteiro*: Gilberto Azanha E Virgínia Valadão. *Edição*: Valdir Afonso, Antônio Jordão E Cleiton Capellossi. *Locução*: Luiz Eduardo Nascimento. *Tradução*: Donaldo Mãmãinde.