Capítulo 1 - Filmar o contato

Clarisse Alvarenga

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ALVARENGA, C. Filmar o contato. In: *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 22-71. ISBN: 978-85-232-1869-0. <https://doi.org/10.7476/9788523218690.0003>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

CAPÍTULO 1

FILMAR O CONTATO

SENTIDOS DO CONTATO

A circunstância do primeiro contato entre colonizadores e povos originários do Brasil se atualiza sistematicamente. Inicialmente, porque até os dias de hoje grupos indígenas considerados “isolados”¹ são contatados, mas também porque cada grupo vivencia o contato de modo distinto, e aqueles já contatados o elaboram em diferentes termos ao longo dos anos, ressignificando-o. Desde a atuação das frentes de expansão colonial até as políticas indigenistas empreendidas pelo Estado, o que está em jogo nesse controvertido encontro é uma intensa produção de significados, que reverberam em decorrência dessa aproximação, tanto para a sociedade nacional, “erguida sobre os escombros das sociedades indígenas”,

1 De acordo com a Funai ([2015]), a denominação “povos indígenas isolados” refere-se a grupos indígenas com ausência de relações permanentes com as sociedades nacionais ou com pouca frequência de interação, seja com não índios, seja com outros povos indígenas. Historicamente, a decisão de isolamento desses povos pode ser o resultado dos encontros com efeitos negativos para suas sociedades, como infecções, doenças, epidemias e morte, atos de violência física, espoliação de seus recursos naturais ou eventos que tornam vulneráveis seus territórios, ameaçando suas vidas, seus direitos e sua continuidade histórica como grupos culturalmente diferenciados. Esse ato de vontade de isolamento também se relaciona com a experiência de um estado de autossuficiência social e econômica, quando a situação os leva a suprir de forma autônoma suas necessidades sociais, materiais ou simbólicas, evitando relações sociais que poderiam desencadear tensões ou conflitos interétnicos.

quanto para a parte da população indígena que “sobreviveu e tenta se reerguer nessa nova realidade do final do século XX e início do XXI.” (CAIXETA, 2012)²

O primeiro contato com a sociedade ocidental é sempre narrado de forma enfática pelos indígenas. A antropóloga Alcida Rita Ramos (1990) chama a atenção para a importância do tema do contato na antropologia, devido à complexidade dessa experiência para os indígenas e não apenas do ponto de vista das categorias antropológicas previamente constituídas. Afinal, o contato afeta profundamente as sociedades ameríndias em suas formas de pensar e de ser, impondo alterações de diferentes ordens em suas tradições.

Para as sociedades indígenas, o branco é um marco tão forte que sua imagem e influência precipitaram todo um acervo de elaborações simbólicas, de mitos e movimentos milenaristas, a entidades políticas, passando por cosmologia e tantas outras dimensões culturais. Não existe, virtualmente, nenhuma sociedade indígena no continente americano que não tenha consciência do homem branco. Sua imagem, transformada em inúmeras versões locais, pervade os modos de pensar e de ser da maioria dos povos indígenas e, assim, ao penetrar na vida dos índios, o contato interétnico tem contribuído para a renovação de suas tradições. (RAMOS, 1990, p. 139)³

O antropólogo Bruce Albert (1992) mostra como o sentido olfativo da “fumaça do metal” foi usado de maneira dinâmica pelos Yanomami⁴ ao longo dos tempos para acusar a aproximação dos brancos. Para tanto, Albert se apropria

2 Ruben Caixeta (2012) aponta a existência de “um novo e potente modelo de colonialismo interno”, que lança mão de expedientes jurídicos e também da violência para inviabilizar o acesso das sociedades indígenas ao mundo contemporâneo, sendo importante, dentro desse contexto, avaliar como os índios buscam recuperar suas terras, seu pensamento próprio, sua forma de organização e sua cosmologia.

3 Dada a complexidade do campo simbólico do contato, Alcida Rita Ramos (1990, p. 139) propõe sua divisão em três ordens: a mítica, a histórica e a política. “Cada uma geraria seus próprios arranjos simbólicos, seu próprio discurso, sua própria práxis. Para cada ordem, um gênero. Mas, esses gêneros e essas ordens não são estanques, podendo haver grandes áreas cinzentas entre elas.”

4 “A maior parte dos grupos [Yanomami] da serra Parima permaneceu isolada, até a invasão garimpeira maciça de seu território, em 1987. Os outros grupos estão, desde o fim dos anos 1960, em diversos graus de contato com missões (católicas e evangélicas), postos do governo (Funai e militares), ou estabelecimentos de colonos e coletores de produtos da floresta”. (ALBERT, 1992, p. 154)

justamente desse sentido para figurar o processo histórico de resistência do grupo ao contato.⁵

Em princípio, a fumaça era sinal da presença do homem branco, então considerado um espírito maléfico. O cheiro de fumaça emanava do papel oleado usado para envolver os facões, guardados juntamente com as barras de sabão e tecidos de algodão vermelhos em caixas oferecidas de presente aos indígenas nas situações de contato. Nesse momento, se estabelece uma relação direta entre a troca de objetos manipulados pelos brancos, que exalavam cheiro de fumaça de metal, e o contágio de doenças por parte dos indígenas.

Num segundo momento, a fumaça deixa o estatuto de “emanação perfumada” para adquirir o sentido de “produto de combustão”, (ALBERT, 1992, p. 171) não mais relacionado às trocas, e sim aos resíduos provenientes do escapamento dos motores de barcos e aviões e às demais emanações de combustíveis usados pelos brancos, que deixavam nas terras indígenas resíduos da presença estrangeira.

Uma manifestação – mais recente – do mesmo temor relacionado ao sentido olfativo da fumaça de metal está no fato dos Yanomami permanecerem ressaibados em relação à combustão de papel, de plástico e de todos os produtos trazidos para dentro de suas aldeias pelos brancos, mesmo não acreditando mais em suas feitiçarias enquanto espíritos maléficos. (ALBERT, 1992, p. 171)

No filme *Davi contra Goliás – Brasil Caim* (Aurélio Michiles, 1993), o xamã Davi Kopenawa Yanomami relata o massacre empreendido por garimpeiros em

5 “Esses primeiros contatos são invariavelmente precedidos de períodos de observação. Os Yanomami seguem e espiam os intrusos durante dias, e os mantêm à distância, lançando varas de madeira através da vegetação assim que estes se aproximam, ou amarrando galhos para que desistam de utilizar suas picadas. O primeiro encontro finalmente acontece: os Yanomami invadem repentinamente o acampamento dos brancos, exibindo enfeites cerimoniais próprios dos visitantes. Há insegurança de ambos os lados. Os expedicionários, aplicando seu manual de pacificação, afogam os índios em presentes, com um zelo febril. Os Yanomami, logo que os recebem – guardando apenas ferramentas de metal e rolos de pano vermelho – correm nervosamente para entregá-los às crianças escondidas na floresta. Sem demora, essa primeira troca se transforma no primeiro mal-entendido. Os brancos, pacificadores apressados, tentam desajeitadamente retirar as armas dos índios, abraçando-os numa grotesca dança de confraternização. Sentindo-se ameaçados, os Yanomami resistem. Alguns imobilizam seus parceiros, para permitir aos outros fugir levando do acampamento tudo o que puderem, outros reagem com socos e pedradas. Mas o efeito da estranheza ameaçadora dos brancos nunca é tão intenso como quando surpreendem os Yanomami em suas casas. A maior parte deles, amedrontada, foge imediatamente para as roças ou para a floresta, e apenas alguns homens ousam encarar os invasores, discursando agitadoamente, super-entusiasmados pelo medo, antes de se deixar agarrar, tremendo, por seus ‘pacificadores’”. (ALBERT, 1992, p. 154)

julho de 1993 na aldeia Haximu. A referência à fumaça se faz presente ao longo de todo o filme. A fumaça, muitas vezes, recobre as cenas por meio do efeito da sobreposição de planos, realizada na montagem. A primeira camada da imagem é dedicada às ações e falas de Davi (traduzidas por Bruce Albert), ilustradas com material de arquivo (fotografias e matérias de jornal), e a segunda camada é constituída pela imagem da fumaça. Noutros momentos, a fumaça está de fato presente em cena.

No início do filme, por exemplo, Davi faz referência às cinzas, guardadas dentro de cabaças, de onde emana fumaça. O uso expressivo que se faz da fumaça ao longo do trabalho reitera o sentido que é por ele afirmado.

Eu viajei até aqui porque estou com raiva. Estou aqui em Brasília para falar duro com esses chefes dos brancos que não dão bronca nos garimpeiros e naqueles que os mandam invadir nossas terras e matar nosso povo. Estas cabaças, estes cestos, estão cheios de cinzas. Cinzas das pessoas que foram assassinadas pelos brancos. Tem de adulto, de mulheres e de crianças. É por isso que estamos de luto. (KOPENAWA, 1993)

Ao longo dos tempos, os Yanomami articularam de diferentes formas a ligação entre epidemias (e mortes), objetos manufaturados e os brancos. O uso pragmático do cheiro da fumaça do metal, convocado para designar aspectos diferentes da presença do branco e consequentemente estágios distintos do contato, consiste em uma indicação de que a relação do contato envolve a transformação de significações culturais criadas pelo próprio grupo. Por esse motivo, Albert (1992, p. 152) afirma que “as extremas disparidades de sentido e de potência que essa colisão histórica instaura abrem seus sistemas culturais para uma dinâmica de reestruturação constantemente desafiada pelo desenvolvimento complexo das situações de contato”.

A forma como cada grupo indígena se posiciona frente ao contato e produz significações em torno dele varia de acordo com uma série de fatores, sendo possível localizar posicionamentos distintos mesmo dentro de uma mesma etnia. Entre os Waiãpi,⁶ por exemplo, há disparidade na forma como os grupos que

6 “[...] a história Waiãpi, tanto ao norte quanto ao sul, caracteriza-se por uma constante flutuação das relações com os brancos, com graus de contato muito variáveis, dependendo das comunidades, num

vivem no Norte (Guiana Francesa), onde estão localizados 60% da população,⁷ e a maneira como os do Sul, que vivem no Amapá, tendo sido colonizados pelos portugueses, fazem referência ao contato.⁸

Ao analisar a experiência do contato para os Waiãpi do Norte,⁹ os antropólogos Pierre e Françoise Grenard assinalam sua reação à sociedade ocidental por meio da manifestação do sentido auditivo do silêncio. Nesse caso, o silêncio não deve ser tido como sinal de indiferença, mas como uma resposta ao grande impasse que os faz considerar as relações com os brancos sob a chave da impossibilidade, representada naquilo que os dois autores denominam uma “aliança impossível”. Logo, o silêncio dos Waiãpi não pode, de maneira alguma, ser tomado como ausência de sentido, mas como sentido possível frente à impossibilidade de se estabelecer uma aliança nos termos das relações propostas pelos brancos.

Em diversas situações, para manifestarem sua reação contra a forma abusiva como se dá a intervenção dos brancos em seu modo de vida, modificando rituais e desconsiderando a legitimidade de suas formas políticas, os Waiãpi se calam. Esse gesto, repito, não é fruto do desconhecimento em relação aos brancos, mas uma resposta precisa às suas maneiras de se relacionar. Tanto é assim que os poucos Waiãpi que fizeram a viagem à terra de seus colonizadores (França) pareciam não ter retornado mais dispostos ao diálogo com o mundo ocidental.

Pudemos constatar diversas vezes quão pouco eloquentes são aqueles que retornam desse mundo exterior, não porque não tenham aprendido ou compreendido nada, nem porque desejem manter suas peripécias em segredo, mas pela arrasadora dificuldade de traduzir

mesmo período e, o que é menos comum, variável para cada uma das comunidades ao longo dos anos. Até recentemente, o território Waiãpi não se apresentava como um espaço fechado em seus limites meridionais e setentrionais, mas como uma vasta região que sofreu incursões episódicas a partir de diversos eixos, por regatões, viajantes e, principalmente, grupos de aventureiros pobres em busca de riquezas florestais de valor flutuante e efêmero”. (GRENARD; GRENARD, 2002, p. 151)

7 Em 1998, 60% da população representava cerca de 1.000 pessoas. (GRENARD; GRENARD, 2002)

8 É preciso dizer que há pouco contato entre os Waiãpi do Norte e do Sul, colonizados por franceses e portugueses, respectivamente. O fluxo migratório maior é do Sul para o Norte. Apesar disso, o conhecimento que os Waiãpi setentrionais (Norte) têm dos brasileiros é maior do que o dos Waiãpi meridionais (Sul) em relação aos franceses. (GRENARD; GRENARD, 2002)

9 Os Waiãpi do Norte foram declarados extintos nos anos 1930. Posteriormente, várias expedições brasileiras reconheceram sua existência. Em 1939, Dr. Heckenroth, médico militar francês do posto de Maripa, redescobriu os Waiãpi do Norte, numa expedição rio Oiapoque acima. (GRENARD; GRENARD, 2002)

a incompatibilidade entre esses universos. Os capitães europeus do século XVI, para se fazerem crer, levavam índios em suas caravelas, mas como trazer de Caiena um automóvel, uma loja, um semáforo ou um porto? E como explicar a estupefação que se sente diante de tudo isso e, principalmente, a servidão a que é preciso curvar-se durante a viagem. Então eles calam. (GRENARD; GRENARD, 2002, p. 159)

Os Waiãpi não atribuem à distância cultural os motivos que os levam a adotar uma postura silenciosa. Desistindo de se fazer ouvir e adotando o silêncio como resposta, insistem em transmitir uma autoimagem inacessível e muda, em estratégia de resistência. Fecham-se, por isso, numa reafirmação da incomunicabilidade, estado de silêncio autoimposto. “Vocês sabem muito bem que os brancos não compreendem nossa vida, não sabem as mesmas coisas que nós, não acreditam nas mesmas coisas que nós!” (GRENARD; GRENARD, 2002, p. 160)

O caso de Pierre Louis, um Waiãpi que se aproximou em demasia da cultura ocidental, é uma exceção exemplar, usada por eles para demonstrar um comportamento que deve ser recusado. Pierre Louis tem cabelos curtos e a indelicadeza de olhar para os outros nos olhos, não sabe falar sentado lado a lado, esquece o Waiãpi e, não raro, adota a língua francesa. (GRENARD; GRENARD, 2002)

O grupo também demonstra dificuldade em aceitar condutas que são ensinadas na escola indígena, sendo esse um recorrente foco de mal-entendidos entre os Waiãpi e os franceses. Os comportamentos escolares, provenientes de um modelo disciplinar branco, não coincidem com aqueles que pretendem cultivar: encarar alguém de frente e falar alto são, por exemplo, manifestações de hostilidade. Além dessas diferenças comportamentais, os Waiãpi consideram a escola apenas como um complemento daquilo que transmitem aos seus filhos e às demais crianças da aldeia ao longo do convívio diário. Por isso, como observam Pierre e Françoise Grenard, o ritual educacional conduz muitas vezes ao mesmo caminho da incomunicabilidade cultural, visto que a escola é tomada estritamente como forma dos indígenas conhecerem o mundo dos brancos, e não como um espaço de intercâmbio cultural, como seria desejável.

Para além da violência das regras que impõem (quando impedem, por exemplo, a migração de uma aldeia para outra), ou do sentimento de dependência que geram (quando é preciso esperar pela oficialização da escolha de um líder), o que mais perturba os Waiãpi em suas relações com os brancos é a constatação

de que estes seguem suas próprias regras, agem ao seu modo, sem buscar entender as aspirações e costumes indígenas. Essa postura é interpretada como uma recusa deliberada ao intercâmbio cultural e, nesse caso, a alteridade dos brancos não consegue alcançar sequer o estatuto da oposição tradicional amigo/inimigo. Afinal, nas sociedades ameríndias, mesmo os inimigos devem partilhar normas comuns de reciprocidade. (GRENARD; GRENARD, 2002) Na impossibilidade dessa partilha, resta o silêncio.

O posicionamento dos Waiãpi do Sul em relação ao contato, ocorrido em 1973, foi diferente. Como observa Dominique Tilkin Gallois (2002, p. 216), após o contato, os chefes indígenas assumiram uma retórica dura para se fazerem ouvir por aqueles que não ouvem. “Os brancos não ouvem e, por isso, deve-se furar suas orelhas; são preguiçosos ou moles, portanto, devem ser forçados a trabalhar para os índios sob a mira de flecheiros.”

A ocasião da demarcação da terra indígena Waiãpi, em 1994,¹⁰ foi decisiva para o exercício dessa retórica das “falas duras” endereçadas aos brancos. Assim a prática discursiva dos chefes de aldeia se fortaleceu e, conseqüentemente, nessa mesma época, foi criado o Conselho das Aldeias Waiãpi, Apina.

A chamada “teoria do branco”, ou seja, a forma como a figura do homem branco é elaborada pelos indígenas, sofre constantes alterações ao longo da história. No início do século XX, os Waiãpi tiveram contato com seringueiros com o objetivo manifesto de obter ferramentas. Quando, entre 1930 e 1960, os seringueiros deixam de explorar a região, os Waiãpi tentam conseguir dos Aparai e dos Waiãpi localizados na parte setentrional do território as mercadorias antes obtidas dos brancos. Em seguida, em 1973, chegam os sertanistas da Funai por ocasião da construção da estrada Perimetral Norte. Eles são aceitos porque estão em número reduzido, oferecem mercadorias e prestam assistência em tratamentos médicos. Já a presença dos garimpeiros, por exemplo, é tratada de forma diferente, porque o garimpo deixa marcas indeléveis no território indígena, como o desmatamento, a rarefação da caça, os ruídos de máquinas e aviões e a propagação de doenças.

Gallois chama atenção para o fato de não ser possível estabelecer oposição entre as identidades em jogo no contato. Muitas vezes o desejo de se aproximar e de se afastar do branco parece conviver de forma ambivalente mesmo no discur-

¹⁰ A terra indígena Waiãpi foi homologada em 1996 com intensa participação dos indígenas.

so das “falas duras” dos Waiãpi. É preciso lembrar que os pontos de referência dos mundos em questão são distintos, daí a ambiguidade mais do que a oposição entre as ações de um e de outro.

A construção de uma auto-representação, que se processa paralelamente à revisão da imagem do branco, não consiste num simples jogo de espelhos, de identidade/oposição contrastiva. Como os pontos de referência são diferenciados, as imagens resultantes são também variáveis, razão pela qual a ambiguidade das ações – tanto dos Waiãpi como dos brancos – repercute na ambiguidade das representações cosmológicas sobre a oposição branco/índio. (GALLOIS, 2002, p. 225)

Em função dessa diferença de base, Gallois (2002, p. 231) acredita que, para além do caráter obviamente cultural das representações do contato, o que interessa nesse caso são os seus aspectos propriamente relacionais. A extrema disparidade de sentido a que se referiu Albert seria, portanto, uma decorrência do caráter relacional do encontro entre culturas distintas.

O contato dos Yanomami com os brancos, analisado por Albert, e os contatos dos Waiãpi do Norte e do Sul, analisados, respectivamente, por Grenard e Grenard e por Gallois, não foram filmados. Contudo, os autores recorrem a qualidades da experiência sensível, seja ao sentido olfativo da “fumaça do metal” ou ao sentido auditivo (e discursivo) do “silêncio” e das “falas duras” endereçadas aos brancos, para figurá-los.

E no caso dos contatos filmados? Como a “extrema disparidade de sentido” se faz presente – emerge – no interior da cena do contato? Como as qualidades sensíveis da experiência marcam esse momento intenso? Como os cineastas elaboram, agora no âmbito da narrativa, os desdobramentos que a situação interétnica do contato gera para as sociedades indígenas e para a sociedade nacional por meio do movimento extenso dos filmes? Enfim, como o cinema documentário é alterado ao mesmo tempo em que altera a experiência do contato interétnico?

O ISOLAMENTO

A noção de primeiro contato com índios isolados parte do pressuposto de que, de um lado estão os indígenas – os isolados – e, do outro, a sociedade nacional, que

deve “integrá-los” a partir do contato, efetivado de diferentes maneiras historicamente. A política empreendida pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI)¹¹ consistia justamente em integrar os indígenas, tornando-os trabalhadores rurais. A política atual da Coordenação Geral de Índios Isolados e Recém-Contatados (GIIRC), da Funai, é de preservá-los do contato com a sociedade nacional, fundamentalmente por meio da proteção ao seu território. De um modo ou de outro, o isolamento pressuposto recai sempre sobre os indígenas.

Contudo, em via reversa, o sociólogo Norbert Elias (1994, p. 88), em *A sociedade dos indivíduos*, recorre à “parábola das estátuas pensantes” para ilustrar a condição de isolamento a que os indivíduos são submetidos no âmbito da sociedade ocidental. A metáfora é usada por ele para representar o indivíduo civilizado, que pode olhar e escutar o mundo, impossibilitado, contudo, de se mover, de agir e de tocar. Nesse contexto, é como se os indivíduos se percebessem isolados, distanciados uns dos outros e dos objetos.

Elias atribui a essa condição o resultado de toda uma delicada trama de controles e proteções exercidas sobre as várias esferas da experiência humana. Algo que começa a ser gestado na infância, quando os pais e professores dirigem palavras de ordem às crianças no intuito de incitá-las a não agir diretamente sobre objetos ou pessoas e, em contrapartida, a pensar e a refletir sobre os acontecimentos em retrospecto. “Não mexa aí”, “Fique quieto”, “Não coma com as mãos”, “Não vá se sujar”, “Pare de bater nele”, “Você não pode esperar?”, “Pense antes de agir”, (ELIAS, 1994, p. 90) essas e tantas outras expressões familiares são exemplos de uma proposta educacional de distanciamento do indivíduo em relação ao mundo.

Quando os impulsos só podem se manifestar de maneira indireta e a ação é postergada pelo autocontrole, o indivíduo se vê tomado pela sensação de que uma “barreira invisível” se interpõe entre ele e o mundo. (ELIAS, 1994, p. 91)

11 O Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPILTN; a partir de 1918, apenas SPI) foi criado em 20 de junho de 1910 pelo Decreto nº 8.072, tendo por objetivo prestar assistência a todos os índios do território nacional. O projeto do SPI estava baseado em política indigenista adotada com o objetivo de civilizar o índio, transformando-o em trabalhador nacional. A Funai é o órgão indigenista criado por meio da Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, para substituir o extinto SPI. A Funai é ligada ao Ministério da Justiça e sua função é ser coordenadora e principal executora da política indigenista do Governo Federal. Sua missão institucional é proteger e promover os direitos dos povos indígenas no Brasil. Cabe à Funai promover estudos de identificação e delimitação, demarcação, regularização fundiária e registro das terras tradicionalmente ocupadas pelos povos indígenas, além de monitorar e fiscalizar as terras indígenas. A Funai também coordena e implementa as políticas de proteção aos povos isolados e recém-contatados. (FUNAI, [2015])

Sendo assim, os sentimentos e a autopercepção se realizam na visão, no pensamento e na fala. O que aí se expressa é a negação da espontaneidade, da descarga na ação, em favor da reflexão e do controle individual, aspectos cultivados por uma sociedade pretensamente civilizada.

[...] mais e mais atividades que originalmente implicavam a pessoa inteira, com todos os seus membros, são concentradas apenas nos olhos, embora, é claro, esse tipo excessivo de restrição possa ser compensado por atividades como a dança ou os esportes. Com a crescente supressão dos movimentos corporais, aumenta a importância do ver: ‘Você pode olhar, mas não mexa nisso’, ‘Bela figura’, ‘Não chegue muito perto, por favor’ [...] Os prazeres do olhar e da audição tornam-se mais ricos, mais intensos, mais sutis e mais gerais. Os dos membros são cada vez mais confinados a algumas áreas da vida. Percebemos muito e nos movimentamos pouco. Pensamos e observamos sem sair do lugar. (ELIAS, 1994, p. 91)

Essa imagem do isolamento individual é circunscrita pelo autor a uma composição particular de determinadas sociedades em certas épocas. Com isso, ele supõe que no ato de estabelecer comunicação com membros de sociedades diferentes faça algum sentido “despojar essa experiência e as imagens do homem a ela associadas de seu caráter de evidência.” (ELIAS, 1994, p. 92)

O encontro entre duas sociedades gera uma área de atrito cultural em que a própria noção de isolamento pode ser colocada em xeque. Nesse sentido, a dificuldade com que os brancos lidam, numa situação de contato, com índios isolados é muitas vezes reveladora do quanto a sociedade ocidental opera por isolamento, usando de uma série de artifícios para se manter distante fisicamente da alteridade, promovendo, ainda, o isolamento entre indivíduo e sociedade: a captação da imagem será apenas mais um dos procedimentos que, nesse contexto, diz respeito ao ato de isolar. Tomar os indígenas como isolados – sem se questionar sobre o quanto esse isolamento é construído de parte a parte – é o primeiro equívoco com o qual é preciso lidar concretamente ao filmar uma situação de primeiro contato.

Em termos inteiramente outros, Bruno Latour (1994) elabora, em *Jamais fomos modernos*, sua célebre crítica àquele que seria o gesto moderno por exce-

lência. A Constituição Moderna, segundo ele, procurou separar radicalmente o mundo social do mundo natural, o sujeito do objeto, a partir de um investimento excessivo no humanismo. Talvez o quadro esquemático moderno tivesse conseguido se manter, mas os exemplos de fissura proliferaram a uma velocidade acelerada. Enquanto a natureza foi mantida longínqua, muda, tanto inesgotável quanto passível de ser dominada, a ela pôde ser reservado o polo constitucional da tradição.

Eis que se multiplicam os problemas surgidos a meio caminho entre a cultura/sociedade e a natureza: como classificar o buraco da camada de ozônio, o aquecimento global do planeta? Eles são humanos? Sim, são humanos, pois foram feitos pelos homens. Eles são naturais? Sim, pois concernem à natureza. (LATOUR, 1994)

A Constituição Moderna absorveu contraexemplos e exceções até onde pôde. Entretanto, o quadro rachou, tornando o diagnóstico da crise por vezes evidente, requerendo uma “explicação conjunta”, (LATOUR, 1994) que não separe sujeitos e objetos, natureza e cultura, mas que consiga estabelecer vínculos, por meio da atuação de “mediadores” capazes de realizar a “tradução”¹² (LATOUR, 1994) entre os mundos postos em jogo.

A existência de mediadores torna, então, possível partir do meio, que surge exatamente como resultado da separação empreendida pelos modernos. Entre a natureza e a cultura, entre o sujeito e o objeto, é do meio, onde estão os intermediários, que se invertem as setas da explicação. A partir do momento em que o conjunto dos intermediários é elevado à dignidade de mediadores (sendo o cinema documentário nesse caso um dos mediadores possíveis), ou seja, atores dotados da capacidade de traduzir, “a história torna-se realmente possível. O tempo se torna realmente presente.” (LATOUR, 1994, p. 80)

Conforme Latour (1994), todas as medidas são criadas e constroem comensurabilidade que não existia sem elas – trata-se de uma atribuição dos mediadores. No caso da situação de primeiro contato com índios isolados, por exemplo,

12 Nos termos de Latour (1994, p. 111), “Nenhuma coisa é, por si só, redutível ou irredutível a qualquer outra. Nunca por si mesma, mas sempre por intermédio de uma outra que a mede e transfere essa medida à coisa. Como acreditar que os mundos não podem ser traduzidos quando a tradução é o próprio cerne das relações estabelecidas entre eles? Como dizer que os mundos são dispersos quando nós os totalizamos o tempo todo?”

o isolamento será uma das medidas criadas para tornar comensurável aquilo que é incomensurável: o encontro com a radical alteridade.

Em *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches* (2002), o autor elabora uma crítica ao modo como os cientistas constroem não apenas seus objetos, mas também a crença que neles depositam. De acordo com Latour (2002), faz parte dessa operação construir um saber para explicar aquilo que se acredita ser a crença do outro, recusando o fato de que essa construção é, ela também, uma crença. Nesse caso, é criada uma distinção entre saber e ilusão, ou, antes, a separação entre uma forma de vida prática e uma forma de vida teórica que a mantém. (LATOUR, 2002) Por isso, povos cercados de amuletos ridicularizam outros povos cercados de amuletos: “Feitiço, feitiço e meio”, ironiza.

A perspectiva de Latour permite questionar as medidas que a sociedade nacional criou (o isolamento, o primeiro contato) para se relacionar com os povos que preferem se distanciar dela por opção, como é o caso dos índios isolados. A partir daí, pode-se verificar em que medida a aproximação aos índios isolados revela o isolamento que a própria sociedade ocidental constrói meticulosamente para si; em que sentidos o isolamento da sociedade ocidental se aproxima ou se distancia do isolamento das sociedades indígenas; e, finalmente, por que a situação do primeiro contato exerce um fascínio tão grande na sociedade não indígena.

Não se pode esquecer, ainda, que é justamente na cena originária do primeiro contato, usada sistematicamente para reiterar a superioridade da sociedade nacional frente às sociedades ameríndias, que as categorias mesmas de “homem branco” e “índio” se fundam. Lembremos, nesse caso, da afirmação mordaz de Eduardo Viveiros de Castro (2006, p. 9): o índio isolado nem sabe que é índio, ou ele é índio apenas para a Funai, não para si mesmo.

Bem, o índio isolado ninguém tem coragem de dizer que não é mais índio, sobretudo porque ele nem é índio ainda. Ele não sabe que é índio; não foi contatado pela Funai ou coisa do gênero. Ou seja, primeiro se tem que virar índio para depois deixar de ser. Por que então não se pode querer virar de novo depois de deixar de ser? Ou quem sabe voltar a nunca ter sido, mas nem por isso insistindo menos em ser?

Historicamente, a designação “índio” parte do invasor europeu. Tanto é assim que foi usada para designar os indígenas submetidos (fossem aldeados ou escravizados) em oposição ao termo “gentio”, mais geral, usado para tratar os indígenas independentes. Caminha e Vespúcio dizem “gente”, “homens” e “mulheres” para se referir aos habitantes destas terras. Ainda ao longo do século XVI, são usados para designar etnias os termos “gerações”, “nações” e “linhagens”. Como observa Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 50), pela metade desse século, “começa-se também a empregar a expressão ‘negro da terra’ para nomear os índios escravizados – além dos termos tradicionais ‘gentio’, ‘brasil’ e ‘brasileiro’”.

Se procuro chamar atenção para as formas como as categorias do “isolamento”, do “primeiro contato” e do “índio” são articuladas é porque acredito que a situação do contato coloca em xeque o isolamento dos indígenas e sua forma de vida, ao mesmo tempo em que questiona o isolamento em que a sociedade ocidental se confinou e a forma de vida que lhe corresponde. Esses são aspectos que constituem a experiência cinematográfica ocorrida num encontro intercultural como o primeiro contato com índios isolados.

Mais que isso, se reflito sobre esses valores, tenho em vista que eles “são constantemente criados e transformados no ato de se referir a eles ou de lidar com eles.” (WAGNER, 2010, p. 233) Nesse sentido, o isolamento que me interessa é exatamente aquele que emerge na situação da filmagem do primeiro contato. Tenho, portanto, em vista que a situação da filmagem é produtiva, realiza de forma singular o encontro intercultural, o que envolve um projeto de “invenção da cultura” e de reinvenção do cinema que pretendo investigar. (WAGNER, 2010)

POLÍTICAS E IMAGENS DO INDIGENISMO

De um ponto de vista histórico, os filmes aqui analisados vinculam-se ao indigenismo¹³ deflagrado no Brasil no final da década de 1970. A partir dessa década,

13 Considero “indigenismo” todo o tipo de ação, iniciativa ou prática engajada em prol dos direitos indígenas, partam elas da sociedade civil, do Estado ou dos movimentos sociais. Além da “política indigenista”, projetada e executada por esses diferentes atores, há a “política indígena”, política protagonizada pelos próprios indígenas e que não se reduz ao “indigenismo”.

sabe-se, o Estado brasileiro empreendeu diversas ações de integração do território nacional. Nesse momento, foi preciso estabelecer contato com os povos indígenas, porque eles eram os habitantes das terras que foram esquadrihadas por estradas e doadas pelo governo a colonos e fazendeiros. O cinema, por sua vez, percorreu as estradas abertas pelo governo, colhendo os resíduos dessa política, interferindo nela e ressignificando-a.

O indigenismo emerge nesse momento como uma resposta à geopolítica modernizadora da ditadura e seu projeto de “emancipação.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006) O projeto do governo pretendia induzir a ocupação do território brasileiro por meio de uma série de ações (concessão de terras a fazendeiros, criação de agrovilas, abertura de estradas, construção de hidroelétricas, incentivos à extração de minerais e de madeira etc.) e da criação de um instrumento jurídico para discriminar quem era e quem não era índio. O objetivo era desresponsabilizar o Estado em relação àqueles indivíduos que não apresentassem mais a aparência da indianidade.

Nesse contexto histórico, ligado às políticas de Estado, torna-se, então, relevante a questão da aparência do índio, ou seja, de sua imagem. Muitas das disputas em torno dos direitos indígenas na época eram – e ainda são – contornadas pelo governo (e também pela iniciativa privada e pela sociedade civil, identificadas às figuras do fazendeiro, do posseiro, do garimpeiro ou do empresário) com argumentos sobre a aparência “embranquecida” dos indígenas: daí a relevância política da imagem do índio.

Em resposta às tentativas de “desindianização” jurídica, surgiram as Comissões Pró-Índio e a Anaí (Associação Nacional de Ação Indigenista); nesse mesmo contexto foram criadas ou se consolidaram organizações como o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o projeto Povos Indígenas no Brasil (PIB), do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), que deu origem ao Instituto Socioambiental (ISA).

Tal como explica Viveiros de Castro (2006, p. 3), esse movimento se organiza não para responder à pergunta posta pelo Estado – quem é índio? –, mas como uma recusa à proposição dessa questão, buscando subvertê-la.

No fundo, não deixou de ser uma sorte os generais e coronéis da época terem tentado desindianizar uma porção de comunidades indígenas, pois isso, na verdade, terminou por reindianizá-las.

A atabalhoada tentativa da ditadura de legiferar sobre a ontologia da indianidade ‘desinvisibilizou’ os índios, que eram virtualmente inexistentes como atores políticos nas décadas de 1960 e 1970. Eles só apareciam, de vez em quando, em alguma reportagem colorida sobre o Xingu, geralmente como ilustração do admirável trabalho dos irmãos Villas Bôas (digo admirável sem nenhuma ironia; não deixava de ser bizarro, porém, o fato de que havia nessa época uma série de jornalistas especializados em embasbacar-se diante dos Villas Bôas e outros sertanistas). A grita suscitada com o projeto de emancipação resgatou a questão indígena do folclore de massa a que havia sido reduzida. Ela fez com que os próprios índios se dessem conta de que, se eles não tomassem cuidado, iam deixar de ser índios mesmo, e rapidinho. Graças a isso, então e enfim, os índios se tornaram muito mais visíveis como atores e agentes políticos no cenário nacional.

A preocupação com a visibilidade dos índios no interior da sociedade brasileira surge, portanto, junto à preocupação com os direitos dos índios e à necessidade de demarcar suas terras. Devido ao engajamento de grupos indígenas e indigenistas foi possível, na Constituição de 1988, formalizar uma série de direitos, todavia ainda hoje não implementados efetivamente, afinal o que está em jogo desde então são políticas governamentais nas quais o índio era – e ainda é, mesmo após a democratização do país – deliberadamente deixado de fora, excluído, quando não “apagado”.

Como lembra Alcida Rita Ramos (1990, p. 118), “se, por um lado, os índios passaram a se identificar como ‘índios’ perante os brancos, por outro, ao se olharem entre si, viam-se como povos diferenciados por tradições próprias, patrimônio distinto a ser tenazmente preservado”, daí a distinção inevitável entre dois níveis de política: a política indígena,¹⁴ da qual os índios são protagonistas, e a política indigenista, realizada pelos não índios em diálogo com os indígenas.

14 “No início dos anos 1970, ocorreram as primeiras assembléias indígenas regionais, primeiramente patrocinadas pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), congregando líderes indígenas em torno da necessidade de expressar seus direitos conforme reza a Constituição e a legislação do país, direitos esses constantemente lesados por ações oficiais e particulares. Em 1980, foi criada a União das Nações Indígenas (UNI). Nas primeiras assembléias e em muitas das falas públicas dos índios, sempre ficou muito clara a identidade destes com uma tradição específica. Não eram apenas ‘índios’, eram Xavantes, Terena, Kaingang, Macuxi, Guarani deste ou daquele local, e assim por diante.” (RAMOS, 1990, p. 117)

Essa distinção é importante, porque revela que os “índios” são “índios” para os brancos e dentro da política indigenista. Entre eles, no entanto, tratam-se como povos distintos, o que é possível confirmar no nível da política indígena. Vale observar que, no momento em que os índios, no início da década de 1970, ingressaram numa mesma arena política em prol de causas em comum e frente ao branco – por meio do indigenismo –, eles também, num outro nível, reforçaram suas distinções étnicas, o que pôde ser feito por meio da política indígena. (RAMOS, 1990, p. 118)

Apesar da aderência dos cineastas à causa indígena, aos grupos indigenistas e às políticas indígenas, não pretendo sobrepor (sem lacunas ou ambiguidades) a atuação cinematográfica de nenhum deles à militância política levada adiante por esse movimento. Os interesses de Andrea Tonacci, Vincent Carelli e Adrian Cowell parecem apontar para aspectos distintos do indigenismo e não se reduzem às demandas políticas mais imediatas, tanto é assim que todos os três trabalhos transcorrem durante um longo período de realização e enfrentam desafios diferentes daqueles do indigenismo.

Se, algumas vezes, os cinegrafistas reproduzem um enquadramento institucional para filmar os índios – o que os aproximou do ponto de vista do colonizador, do invasor –, outras vezes eles se afastaram desse modo de enquadrar para filmar a singularidade do encontro com o outro, ou refletiram e colocaram em dúvida o modo de aproximação do invasor. A perspectiva do cinema e a perspectiva institucional, seja ela do colonizador ou do Estado, encontram-se e desencontram-se historicamente.

Se variam as relações dos filmes com as instituições, é também distinta a relação de cada um deles com a história. Notam-se posicionamentos diferentes, construídos por meio dos recursos do cinema, diante das relações que envolvem as instituições e a história dos índios e do indigenismo no Brasil, o que será verificado adiante nas análises dos filmes.

Cabe lembrar aqui que a fotografia fizera antes esse mesmo papel, assumido posteriormente pelo cinema, tomando para si a tarefa de criar arquivos e catalogar os lugares e tipos humanos localizados em terras distantes da Europa Ocidental. Os álbuns fotográficos realizados pelos viajantes eram, então, dotados de um conhecimento pretensamente enciclopédico sobre o mundo. A preocupação era de ordem descritiva, o que era adequado tanto às finalidades científicas quanto ao planejamento de ações governamentais.

Em geral, os personagens são enquadrados frontalmente e em pose dirigida à câmera. Tal como observa Anna Karina Bartolomeu (2008, p. 43), nas fotografias desse período era importante demarcar posição, sendo a identidade do colonizador definida contra a do colonizado.

Aos ‘nativos’ era designado o lugar de quem deveria ser olhado, pesquisado, sobre os quais se deveria aprender. Torná-los objetos do olhar da câmera significava aí mais uma forma de domínio e de controle, parte do contexto político da colonização, e também uma maneira de demarcar posições, fixando a diferença, moldando a identidade de uns contra os outros.

Desde a década de 1930 já existia uma política institucional de contato com os índios isolados no Brasil, que justificou a criação do SPI e da Funai. A partir de 1940 faz-se referência no regimento do SPI aos trabalhos fotográficos e cinematográficos (SOUZA LIMA, 1995), usados de maneira sistemática. Antônio Carlos de Souza Lima (1995) observa que, no caso do álbum em três volumes intitulado *Índios do Brasil*,¹⁵ as fotografias estão organizadas segundo as regiões do Brasil percorridas pelas expedições de Cândido Rondon. O critério de agrupamento das imagens é, portanto, administrativo e não etnológico (linguístico, tipo/área cultural, grau de aculturação etc.), o que revela de saída uma perspectiva eminentemente branca na organização do material.

Grande parte das fotos, ainda segundo Souza Lima, demonstra que a exibição reiterada dos elementos constitutivos da política nacional era de significativa importância para a imagem que o SPI pretendia veicular de sua ação. A postura corporal, as vestimentas, o próprio cenário das salas de aula, as fotos de exercícios físicos, ressaltando-se a presença da bandeira – muitas vezes os índios perfilados diante dela – e de um mapa do Brasil, são elementos constantes da iconografia propagada pela Comissão Rondon e pelo SPI ao longo de toda a sua trajetória. “Do corpo ao território, toda superfície manipulável parece servir à inscrição de imagens do nacional.” (SOUZA LIMA, 2005, p. 192)

Em torno da ideia do “cerco de paz”, o Estado cria uma nova totalidade, unidade de crença e pertencimento, lembrança sempre presente da intencional er-

15 Referido como de autoria de Cândido Rondon, o projeto da publicação iniciou-se em 1946, tendo sido concluído em 1953.

radicação dos costumes nativos, das vivências do tempo e do espaço impostas pela sociedade nacional. Construir o Brasil, nesse caso, implica fazê-lo pela inclusão de povos expropriados de suas histórias, pensar sua disposição no espaço como submetida à imagem maior retratada pelo mapa.

Compunha-se um acervo a retratar o índio genérico, numa unificação do heterogêneo produzida pelo olhar exógeno dos gestores do governo dos índios pela ação do poder tutelar que os agrupa. Conquanto declarados os povos, com abundância de retratos individuais (como se a intenção fora fotografar tipos humanos somaticamente distintos), as fotos demonstram sobretudo as ações do Serviço [SPI], servindo para enaltecê-lo, tal como podem servir para estudá-lo. (SOUZA LIMA, 2005, p. 165)

Ao abordar a cena do contato no filme *Os Arara*, César Guimarães sugere uma espécie de inversão para mostrar como, ao entrarem em nosso sistema de representação, que os torna visíveis, simultaneamente, os Arara nos incluem em seu regime de trocas a partir de uma conjugação peculiar entre cosmologia e história. Nesse sentido, valendo-se dos recursos do cinema, o cineasta expõe-se à presença sensível dos sujeitos filmados, deixando-se afetar por eles.

Talvez fosse possível escrever uma outra história das imagens do contato entre os ameríndios e os brancos, na qual os corpos figurados testemunhariam um processo no qual se imbricam captura e resistência, troca e negociação, reconhecimento e descobrimento, aparição e desaparecimento. (GUIMARÃES, 2012, p. 60)

O ponto de vista do colonizador, a partir do qual foram realizadas as cenas fundadoras do contato, permanece presente nos registros que apresentam o encontro com os indígenas sob o enquadramento institucional do Estado. As conhecidas imagens produzidas pelo Major Luiz Thomaz Reis, cinegrafista que participou das expedições empreendidas pelo Marechal Rondon, são um exemplo disso.

No filme *Ao redor do Brasil* (1932), Thomaz Reis nos mostra as ações da expedição capitaneada por ele e pelo Capitão Vasconcellos, ao mesmo tempo em que os índios vão sendo contactados. O fotógrafo e antropólogo Fernando de Tacca faz uma análise dos filmes e fotografias realizados nesse contexto. Para empreen-

der a análise, dividiu as imagens realizadas por Reis em cinco categorias: 1) a imagem do índio como “selvagem”; 2) a imagem do índio como “pacificado”; 3) a imagem do índio como “integrado”; 4) a imagem do índio como “civilizado”; e 5) os guardiões de fronteiras.

As categorias por ele usadas coincidem exatamente com os objetivos manifestos pela Comissão Rondon. Com isso, seu trabalho analítico busca provar que a imagem do índio era construída com base em certo ideário político. A título de conclusão, escreve:

Na Comissão Rondon, a imagem existe como auto-afirmação e *marketing*, e mostra a ação estratégica de ocupação de nossas fronteiras. Nesse roteiro, a imagem do índio tribal é construída como referência de integração, e não de exclusão, no conjunto da nação. Rondon e Reis formam um único e inseparável olhar articulado, que dá visibilidade às diferenças étnicas e de contato no Brasil daquela época, olhar este responsável por permanências signícas no imaginário brasileiro. (TACCA, 2001, p. 131)

Por estar interessado justamente em demonstrar a coincidência do ideário político do Estado com as imagens, nas análises de Tacca, a “imagética” de Thomaz Reis é eficiente e não sofre a interferência da presença dos índios. O autor ressalta o mérito de Reis como fotógrafo e atribui a esse talento a qualidade do material fotografado e filmado (são destacadas, sobretudo, filmagens de rituais e do cotidiano indígena).

Não podemos ver as sequências como ingênuas, pois são sempre significativas, por mais óbvias ou redundantes que sejam. Esse filme [*Inspetoria de fronteiras – Alto do rio Negro*, 1938] está repleto de redundância, reiteração e reafirmação que exaltam a ação dos salesianos. (TACCA, 2001, p. 96)

A proposta de Tacca consiste em mostrar como as imagens foram construídas e, reitero, em demonstrar a centralidade do ideário político nessa construção.

Ao analisar especificamente o filme *Ao redor do Brasil*, Paulo Menezes sugere que os problemas enfrentados na representação assumida por Reis são semelhantes àqueles com os quais se deparou o artista plástico francês Jean-Baptiste Debret

(1768-1848) nas pinturas que fez sobre o Rio de Janeiro, quando de sua participação na Missão Artística Francesa (Rio de Janeiro, 1817). As pinturas de Debret retratavam a corte portuguesa transferida para a ex-colônia, e o desafio do pintor era dar uma aparência de metrópole para um Rio de Janeiro de fato ainda provinciano.

Menezes chama atenção, no caso do trabalho de Thomaz Reis, para o mesmo descompasso entre a representação e o real. O que se pretendia mostrar era “a constituição da nação pela incorporação de todos os seus habitantes em um corpo social comunitário que precisa ser moderno” e a busca por se dar “forma visual a esse Estado moderno positivo por meio da constituição da base que permite ao corpo social o seu mais pleno, efetivo e harmônico funcionamento societário: instituições sólidas e eficazes.” (MENEZES, 2008, p. 235)

Todavia, apesar dos esforços de Thomaz Reis para “brindar os espectadores com um grande filme, sobre um grande, seguro e consolidado Brasil”, esse filme é notadamente “montado e construído, definitivamente, para inglês ver.” (MENEZES, 2008, p. 255)

Se levo adiante a reivindicação de César Guimarães, entendo que a presença e participação dos indígenas em cena é mais um aspecto que deve ser observado nessas imagens, sendo tão importante quanto o mérito fotográfico de Reis, a eficiência (ou não) do filme ou mesmo do ideário político dos militares. Nos termos de César Guimarães, se houve “captura”, houve também “resistência”; se ocorreu “troca”, também “negociação”; se existiu “descobrimento”, também “reconhecimento”; se houve “aparição”, ainda “desaparecimento”.

Em uma das sequências que introduz *Ao redor do Brasil*, o objetivo parece ser registrar o rosto do índio Ianahuquá, como é feito em fotografias de identificação. Mas, quando Reis filma as costas do indígena, este vira o rosto para frente e olha para a câmera, num gesto imprevisto que parece desconcertar o propósito de medição e identificação que está em jogo. Mais que isso, o gesto do índio Ianahuquá é, a um só tempo, parte do objetivo manifestado da empresa (a identificação) e revelador da presença do fotógrafo, do aparato fotográfico e da cena que existe ao seu redor. O índio não está sozinho, ele está diante de alguém, que faz uso de um dispositivo técnico, por meio do qual realiza a imagem, decorrendo daí uma relação. Nesse caso, quem está “ao redor” dos índios Ianahuquá, de suas terras e de sua aldeia – e também ao redor da cena habitando seu antecampo –, são os brancos.

Fotogramas 1 a 3 – Registro de identificação e devolução do olhar de índio Ianahuá

1

2

3

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Há situações em que a equipe da expedição, acompanhada em *Ao redor do Brasil*, interage deliberadamente com os índios que nesse momento já são mostrados em conjunto. Ao pretender integrar os indígenas selvagens, eles estão também sendo “integrados” ao cotidiano da aldeia.

Em cena, mantêm-se as diferenças, os descompassos, as dificuldades e os equívocos que são inerentes à integração, apesar desses percalços não serem levados em consideração formalmente pela política do governo, que pretende justamente

apaziguá-los. Na imagem, são notáveis a falta de naturalidade e até certo constrangimento dos funcionários do SPI, comendo com as mãos, entre os indígenas.

Fotogramas 4 a 6 – Integrantes da expedição do Marechal Rondon são “integrados” nas aldeias

4

5

6

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Em seguida, os índios, mostrados em grupo, compartilham seus afazeres cotidianos, cozinhando e descansando. A cena do cotidiano parece ter sido composta de forma a mostrar os hábitos de uma família indígena inexistente, visto que nos letreiros do filme consta a informação de que se trata de “diversas tribos do [Rio] Curisevu”. Ainda que circunstancialmente, tem-se acesso a um cotidiano que escapa inteiramente ao programa de Estado.

7

8

9

Fonte: *Frames do filme Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Riem, descansam, cozinham e, em si, as ações parecem mais importantes do que sua função inicial de descrever o índio “selvagem”, “primitivo”, a ser mostrado, em seguida, como “integrado”. Essas imagens sugerem que outra forma de vida está em cena, abrindo-se, mesmo que inconscientemente, a uma descrição mais atenta a seu desenvolvimento interno. Nesse momento, Thomaz Reis parece integrado a esse cotidiano por meio do ato da filmagem.

Num terceiro momento, os índios que foram medidos individualmente e mostrados em grupo como selvagens são vestidos justamente para se evidenciar a ação realizada sobre eles e valorizar o agente dessa ação (os militares). Por outro lado, é inevitável que a ação gere algum tipo de reação, resistência ou mesmo alteração em relação ao planejado. Se eles são vestidos, há de se entender que essa vestimenta não lhes cabe sem que seja feito muito esforço para colocar-lhes uma roupa de branco. A visível dificuldade para vestir a roupa é um indício da não adequação daqueles corpos ao lugar que lhes estava reservado, mesmo que ao final a roupa seja vestida e os índios fotografados em pose. Por meio da inserção de duas cartelas, o filme parece querer explicar, ao menos em parte, a inadequação: “As mulheres também foram vestidas com roupas para homens”, “Embora muito justas, elas ficaram contentes com essas roupas”.

Para completar, sobre a imagem do casal vestido, o filme insere o comentário: “Há aqui índios das diversas tribos do Curisevu. Hoje eles já estão em contato com o posto de Simões Lopes e em breve teremos mais esses trabalhadores no convívio de nossa sociedade”.

Outro ponto que pode ser questionado: se, apesar do esforço, os diversos índios oriundos do Rio Corisevu foram de fato vestidos para que fosse tomada a imagem pela câmera, o que nos assegura que em seguida eles continuaram vestidos?

A metáfora do mármore e da murta, usada pelo Padre Antônio Vieira (e retomada por Eduardo Viveiros de Castro, 2002) para se referir aos colonos pode ser elucidativa. As estátuas de mármore são difíceis de esculpir, mas esculpidas conservam sua forma ao infinito. Diferentemente, as estátuas de murta são mais maleáveis, fáceis de esculpir, entretanto os ramos de murta crescem rapidamente e logo modificam toda a forma esboçada: “outros gentios são incrédulos até crer; os brasis, ainda depois de crer são incrédulos.” (VIEIRA, 1657, p. 216) Nesses termos, Vieira expõe a dificuldade da Companhia de Jesus em convertê-los. O grande problema da conversão dos indígenas no Brasil não era a falta de entendimento, pois eles se mostravam ágeis para dar respostas ao que fosse dito e não ofereciam resistência ao que lhes era pregado. Mas, a “memória fraca” fazia com que retornassem a suas crenças mesmo tendo experimentado a conversão. Como conclui Viveiros de Castro (2002, p. 187), em formulação central de sua teoria, “a inconstância é uma constante da equação selvagem.”

Fotogramas 10 a 12 – Índios vindos das diversas aldeias do Rio Curisevu são vestidos e fotografados em pose

10

11

12

Fonte: *Frames do filme Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Para além da intenção do Estado, há aquilo que, a despeito do que se pretende mostrar, acaba se tornando visível posteriormente, a partir da retomada futura do filme por seus espectadores. É inevitável, por exemplo, perceber as imagens dos garimpeiros atuando nas águas do Rio Araguaia, nas proximidades das aldeias dos índios Carajás, como um alerta de que a política que visa pacificar gera efeitos deletérios, que incidem de algum modo na relação dos índios com os brancos.

Fotogramas 13 a 16 – Thomaz Reis registra a atuação de garimpeiros

13

14

15

16

Fonte: *Frames* do filme *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Não há como deixar de reconhecer uma relação entre a floresta que foi destruída e a cidade que foi construída ou o plantio em grandes extensões, em uma

aproximação que a própria montagem do filme sugere. Se a intenção da presença da câmera na expedição era atestatória, a comprovar as ações que vinham sendo empreendidas pelo governo, atesta-se também que entre essas ações constam aquelas de deliberada destruição da floresta. No extracampo das imagens da cidade que se constrói ou do amplo campo que se cultiva, perfila o futuro catastrófico do projeto nacional de desenvolvimento.

Fotogramas 17 a 21 – Florestas destruídas seguidas de cidades construídas

17

18

19

20

21

Fonte: *Frames do filme Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

As imagens do contato realizadas pelo SPI trazem uma comprovação da política indigenista do Estado Nacional. Isso é nelas evidente. Mas provam muito mais do que se supunha em princípio, na intenção de propagandear a política de Estado. Elas acenam para as consequências desastrosas dessas políticas (entre elas, a expropriação dos territórios indígenas, empreendida pelos interesses privados e pelo próprio Estado), sugerindo, além disso, em perspectiva reversa, modos de resistência ao olhar e ao impulso integrador.

POR UM REGIME DO TATO

Retomando o exemplo mencionado no início deste capítulo, é possível perceber como a dimensão interétnica do contato com o branco altera – histórica e cosmológicamente – o discurso dos Yanomami. O sucesso desse discurso (haja vista a projeção internacional de Davi Kopenawa), tanto internamente, em sua comunidade, como no mundo dos brancos, resulta exatamente da capacidade de fazer

a passagem (a tradução) entre dois mundos distintos, sem apagar as diferenças, valendo-se sempre, a seu favor, da disparidade de sentido gerada no contato.

Se o discurso político indígena se limitar à mera reprodução das categorias brancas, ele se reduzirá a uma retórica oca; se, por outro lado, ele permanecer no âmbito exclusivo da cosmologia, não escapará do solipsismo cultural. Em um caso como no outro, a falta de articulação desses dois registros leva ao fracasso político. Ao contrário, é a capacidade de executar tal articulação que faz os grandes líderes interétnicos. São esses efeitos de interação e retroação que dão ao discurso político indígena contemporâneo um interesse etnográfico especial. (ALBERT, 2002, p. 242)

Um bom exemplo da forma como Davi Kopenawa atua nesse domínio está na contraposição entre a palavra “floresta”, para os indígenas, e a expressão “meio ambiente” para os brancos. Sem desconsiderar que o espaço do ambientalismo político lhe é favorável, por se engajar na preservação da natureza e de seus entes, incluídos os espíritos que ela abriga, Kopenawa se desloca nesse contexto manejando a extrema disparidade de sentido que a floresta tem para os brancos e para os indígenas, extraíndo daí desdobramentos significativos. Essa disparidade, no caso, está vinculada ao fato de que, para os Yanomami, a floresta não se reduz a um espaço paradigmático que precisa ser valorado dentro da economia das mercadorias, tal como se entrevê nos discursos ambientalistas. Ela está vinculada a todas as formas de vida que são ali abrigadas, à caça, aos espíritos e às perspectivas que proporcionam aos xamãs. Daí sua fundamental importância, que não se restringe à separação entre sujeitos humanos e não humanos produzida pelos brancos. Kopenawa (1990 apud ALBERT, 2002, p. 258) não cessa de criticar a visão branca de uma floresta inerte, “criada à toa e jazendo lá, silenciosa”, visão propagada, inclusive e de certo modo, pelo discurso ambientalista que pretende protegê-la.

Para Kopenawa (1990 apud ALBERT, 2002, p. 258), “proteger a floresta” ou “demarcar a terra” não significa apenas garantir a existência física, a sobrevivência dos Yanomami. Significa também preservar a sua existência em relação com a complexa rede de coordenadas sociais e de intercâmbios cosmológicos. Trata-se, portanto, de uma sofisticada operação de tradução:

Nós, nós não usamos a palavra ‘meio ambiente’. Dizemos apenas que queremos proteger a floresta inteira. ‘Meio ambiente’ é a palavra de outra gente, é uma palavra dos brancos. O que vocês chamam de ‘meio ambiente’ é o que resta do que vocês destruíram. (KOPENAWA, 1990 apud ALBERT, 2002, p. 259)

Assim, sem abrir mão dos objetivos comuns que o vinculam ao ambientalismo contemporâneo, Kopenawa não deixa de demarcar as diferenças existentes entre eles. Essa zona de equívoco e de atrito cultural é constantemente exposta em seus discursos. “A gente da ecologia criou essas palavras. Tornaram-se as palavras da floresta. Fizeram isso porque a sua própria floresta já desapareceu.” (KOPENAWA, 1990 apud ALBERT, 2002, p. 260)

Todo o tempo, a violência predatória dos brancos é explicitada e atribuída, prioritariamente, à ignorância, à “escuridão confusa” de um pensamento “plantado nas mercadorias”. Dessa maneira, ele confere visibilidade para o antagonismo irreduzível entre dois modos de conhecimento, o dos “estrangeiros, inimigos”, que tem suas raízes na escrita, e o dos Yanomami, fundamentado na visão – conhecimento xamânico que depende exatamente de sua relação com os seres da floresta. (KOPENAWA, 1990 apud ALBERT, 2002, p. 248)

O discurso de Davi lembra-nos que esses processos operam num horizonte lógico e estratégico de negociação intercultural e que, portanto, afetam tanto as categorias indígenas como as categorias emprestadas dos brancos. Essa microfísica linguística, instaurada pela comunicação e pela política interétnicas, tende, assim, a produzir fórmulas semânticas de meio termo, cuja dialética ao mesmo tempo contorna e reafirma as incompatibilidades simbólicas em confronto; fórmulas nas quais a tradição tanto ajusta os empréstimos à sua lógica quanto é, ela mesma, modificada por eles. (ALBERT, 2002, p. 263)

Transitar entre dois mundos, sem apagar suas diferenças, demanda, assim, diplomacia por parte do xamã, e Kopenawa será um diplomata em duplo sentido. (SZTUTMAN, 2013) Ele conecta o mundo dos Yanomami ao mundo dos espíritos (*xapire*) e conecta os Yanomami ao mundo dos brancos. Sua questão é mais a de como “falar com o branco” do que “falar como o branco”, pois ele nunca deixa de lado o vínculo com sua cultura. O que interessa, nesse caso, não é “como

construir um mundo comum com os brancos, mas [...] como habitar o mesmo planeta, mas separadamente. Pois as incompatibilidades imperam.”¹⁶

A tradução entre dois mundos nunca será literal e requer que o xamã coloque em prática suas habilidades diplomáticas. Ao abordar o trabalho de Bruce Albert em coautoria com Davi Kopenawa – o livro *A Queda do céu* (2013) –, Sztutman (2013) reconhece aí uma intertextualidade discursiva que lança mão de uma “tradução criativa”,

[...] capaz de mostrar que é possível traçar conexões entre mundos, encontrar pontos de apoio entre eles, sem com isso cair na tal mal-dição da tolerância, que insiste em promover um mundo comum de fachada, que encobre a subordinação da multiplicidade a um projeto unificador.

Retomando nossa discussão específica, podemos arriscar a pergunta (ainda que se saiba da distância entre estes mundos): a cena do primeiro contato, ou de sua iminência, não exigiria dos poucos cineastas que se expõem de fato ao risco de filmá-la certas habilidades de xamãs? Afinal, nesse momento, não é disto que se trata, passar de um mundo a outro sem apagar as diferenças?

Em seu artigo *Xamanismo e tradução*, Manuela Carneiro da Cunha (2009) reitera a ideia de que todo xamã seja um tradutor, buscando levar adiante suas implicações. Primeiramente, ela mostra que a tradução não é uma tarefa de simples arrumação, “de guardar o novo em velhas gavetas”, mas envolve um efetivo “remanejamento”. Em seguida, ela faz referência ao fato de o xamã observar sob todos os ângulos, examinar minuciosamente e se abster, em princípio, de nomear o que vê por meio da linguagem ordinária. Para se expressar, ele suprime a linguagem ordinária, substituindo-a por “palavras torcidas”, cujo uso é sempre figurado e aproximativo, mas nunca direto. “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.” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 108)

16 *Cosmopolíticas transversais. A proposta de Stengers e o mundo ameríndio*. Palestra apresentada no Museu Nacional em 29/11/2013. No dia 8/11/2013, Sztutman esteve na Faculdade de Educação/UFMG ao lado de Davi Kopenawa, Eduardo Vargas e Paulo Maia (mediador), onde fez uma análise do livro *A queda do céu* (2013). As citações aqui empregadas são referências ao texto lido por ele (no prelo).

A esfera de competência do xamã é, portanto, essa tentativa sempre fracassada e, no entanto, inevitavelmente recomeçada de reconstrução do sentido, de estabelecer relações, de encontrar íntimas ligações, reverberações, aqui e ali, entre os mundos díspares. Na passagem entre dois mundos, os xamãs e, em certa medida, alguns cineastas, de formas muito singulares, enfrentam uma tradução na qual emerge o equívoco, denominado “equivocação controlada” na antropologia. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004)¹⁷ O equívoco se define aqui não como um erro, mas como a condição de possibilidade da diferença.

Como veremos, o problema que as equipes da Funai e dos filmes enfrentam ao tentar estabelecer uma relação com os índios não passa exclusivamente pela dificuldade de comunicação decorrente, por exemplo, do desconhecimento recíproco da língua. O principal problema é, mais amplamente, a diferença entre os mundos que estão em questão na situação do contato, o que não pode ser solucionado pela via de uma tradução assertiva. Como lembra Viveiros de Castro, o que se altera na passagem entre uma espécie de sujeito e outra não são os conceitos, mas é o correlato objetivo ao qual os conceitos se ligam, daí a exposição do equívoco.

Roy Wagner nos conta que em sua relação com os Daribi, de Nova Guiné, ficava claro que o antropólogo acionava noções de “trabalho”, de “criatividade” e do que é “importante na vida” totalmente distintas daquilo que eram o trabalho, a criatividade e a própria vida dos nativos. Essa diferença entre os mundos se tornava visível também no interesse que os Daribi nutriam em relação a aspectos da vida que Wagner (2010, p. 53) considerava secundários.

O equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles, de modo que a diferença entre as nossas respectivas interpretações não poderia ser descartada com base na dissimilaridade linguística ou nas dificuldades de comunicação.

Nesse ponto, é interessante retomar a conhecida anedota de Lévi-Strauss (1955) em *Tristes Trópicos* ao se referir ao contato ocorrido em Porto Rico, nas Antilhas, entre colonizadores e nativos, alguns anos depois do primeiro contato. Segundo Lévi-Strauss, a partir do primeiro contato entre povos originários e in-

17 Agradeço a Paulo Maia por me chamar a atenção para a pertinência da abordagem do equívoco neste trabalho.

vasores, os europeus pretendiam verificar se os nativos tinham espírito e os nativos queriam saber se os europeus tinham corpo. Os experimentos dos indígenas se dedicavam, portanto, aos corpos dos invasores. Lévi-Strauss observa que, em suas investigações sobre a humanidade do outro, os brancos invocavam as ciências sociais, ao passo que os índios investiam nas ciências naturais. Por isso, se os brancos concluíam que os índios eram animais, os índios contentavam-se em suspeitar que os brancos fossem deuses.

Foi justamente ao refletir sobre essa anedota que Eduardo Viveiros de Castro formulou a hipótese de que o perspectivismo ameríndio situava as diferenças cruciais entre os diversos tipos de sujeitos no plano do corpo e não do espírito. Para os europeus, a questão era o espírito: os índios são homens ou animais? Para os índios, era o corpo: os europeus são humanos ou espíritos? Por isso, os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpos (os animais também os têm), assim como os índios em nenhum momento puseram as almas dos europeus em questão (os animais e os espíritos também as têm).

A anedota das Antilhas me parecia, assim, jogar luz sobre um dos elementos centrais da ‘mensagem’ perspectivista – a ideia da diferença inscrita nos corpos, e a ideia de corpo como sistema disposicional de afetabilidade (os Europeus apodrecem ou não?) antes que como morfologia material. Só há pouco tempo, porém, fui me dar conta de que a anedota não era apenas ‘sobre’ o perspectivismo, mas era *ela própria* perspectivista, instanciando a mesma estrutura manifesta nos inúmeros mitos ameríndios que tematizam o perspectivismo interestespecífico.¹⁸ (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 7, tradução nossa, grifo do autor)

O perspectivismo ameríndio está calcado exatamente na divergência entre mundos, que incide no nível do corpo, seus modos e seus afetos. Não se trata de partir de um mundo comum sobre o qual existam vários pontos de vista, várias

18 “This anecdote from the Antilles casts some light on one of the core elements of the perspectivist ‘message’ – the idea of difference being inscribed in bodies, and the idea of the body as a dispositional system of affectability (do Europeans putrefy?) rather than as a material morphology. It was only very recently, though, that it dawned on me that the anecdote was not simply ‘about’ perspectivism, it was *itself* perspectivist, instantiating the same framework or structure manifest in the innumerable Amerindian myths thematizing interspecific perspectivism.” (VIVEIROS DE CASTRO, 20014, p. 7)

representações, e nem mesmo de tentar unificar os mundos com base em uma tradução que intente localizar sinônimos entre eles.

O que ocorre no perspectivismo são vários mundos distintos, que passam a existir e a se relacionar em função de ocuparem um corpo situado e um ponto de vista. Ao se relacionarem, esses mundos nunca coincidem, pois há um equívoco inevitável, índice da diferença. Nesse sentido, ressalta Viveiros de Castro (2004, p. 5, tradução nossa), o perspectivismo ameríndio seria, por excelência, uma teoria do equívoco.

O perspectivismo supõe uma epistemologia constante e ontologias variáveis; mesmas representações, outros objetos; sentido único, referências múltiplas. O propósito da tradução perspectivista [...] não é o de encontrar um ‘sinônimo’ (uma representação correferencial) em nossa língua conceitual humana para as representações que outras espécies de sujeito utilizam para falar de uma mesma coisa; o propósito, ao contrário, é não ‘perder de vista’ a diferença oculta dentro de ‘homônimos’ equívocos entre nossa língua e a das outras espécies – pois nós e eles nunca estamos falando das mesmas coisas.¹⁹

No caso dos filmes de contato aqui em questão, o equívoco, ao ser explicitado, torna visível a relação entre diferentes perspectivas – os mundos, em certo sentido – incomensuráveis que se convocam em determinada cena. No cinema, o equívoco é, portanto, algo que expõe e torna expresso o perspectivismo.

Enquanto os brancos lidam com os indígenas via documentos, relatórios, mapas e presentes, ou seja, de modo institucional, o que os indígenas oferecem de volta são estrepes, flechas, presentes descartados – como no caso dos Arara –, chegando à esquiva deliberada ao comparecerem ao encontro –, como o índio do buraco em *Corumbiara* ou os Avá-Canoeiro em *Fragmentos de um povo*. Enquanto os brancos parecem querer mostrar (e fazer um filme é uma das for-

19 “Perspectivism supposes a constant epistemology and variable ontologies, the same representations and other objects, a single meaning and multiple referents. Therefore, the aim of perspectivist translation – translation being one of shamanism’s principal tasks, as we know (Carneiro da Cunha 1998) – is not that of finding a ‘synonym’ (a co-referential representation) in our human conceptual language for the representations that other species of subject use to speak about one and the same thing. Rather, the aim is to avoid losing sight of the difference concealed within equivocal ‘homonyms’ between our language and that of other species, since we and they are never talking about the same things.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5)

mas de mostrar) e lidam com o visível (com aquilo que eles conseguem ver), os indígenas se escondem e lidam com um mundo no qual o invisível também é constituinte e determinante.

Dada a impossibilidade de traduzir entre uma língua e outra a extrema disparidade de sentido, o equívoco inerente ao contato é elaborado no nível do corpo. José Gil nos diz que o xamã é aquele que se encarrega de fazer as passagens de um indivíduo ou grupo de um código a outro. Como ele opera essas passagens? Por meio do corpo. “O permutador de códigos é o corpo”. (GIL, 1997, p. 23)

Como observou Ruben Caixeta (2008, p. 117), o encontro entre o cinema documentário e o mundo ameríndio é facilitado em função do pensamento indígena ser um pensamento selvagem, nos termos de Lévi-Strauss. Assim como o cinema documentário, esse pensamento se constitui com base em qualidades sensíveis da experiência. Se o pensamento selvagem é um pensamento construído mais com base no corpo e na experiência do que no intelecto e na razão, visto que a ontologia indígena deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade, ele contrapõe-se ao poder e às instituições.

A ciência que Lévi-Strauss (1997, p. 32) prefere chamar de ciência primeira, em vez de primitiva, não se compromete em fabricar os fatos com base em estruturas pré-concebidas – hipóteses e teorias. Em vez disso, emprega a bricolagem, procedimento que envolve a composição com elementos heteróclitos, muitas vezes residuais, não havendo um objetivo último a ser perseguido. O que está em jogo, finalmente, no pensamento selvagem – e também no cinema documentário feito com os índios – é o constante arranjo e rearranjo do mesmo objeto a partir de cada lance de olhar que se lhe dirige.

Se os equívocos são tornados aparentes por meio do visível e do invisível que lhe é correlato, é graças ao tato (contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera) que se alcança uma tradução possível entre mundos (sem, contudo, apagar os equívocos), tradução vivenciada no âmbito do corpo a partir da afetação que a presença do outro impõe na circunstância da tomada.

Nos filmes de contato é preciso, então, pensar, para além do regime do visível, em algo como o regime do tato. Nesse caso, a câmera tem existência material (possui agência), ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como é tocada por eles. São os corpos que dirigem a cena e não mais estritamente o olhar, o que desregra a *mise-en-scène*. Ao filmar o contato, Andrea Tonacci, Vincent Carelli e Adrian Cowell parecem, portanto, adotar uma postura próxima

daquilo que Jean-Louis Comolli (2008, p. 55) defende em suas *Notas sobre a mi-se-en-scène documentária*:

Trata-se – novamente – de reduzir a distância entre a câmera e aqueles que ela filma. A câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, ‘esquecida’, está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la. Filmar de dentro dos grupos, dos círculos, com a maior proximidade possível, a câmera ao alcance daqueles que ela filma, objeto perto de seus corpos, presença tátil (e não unicamente regida pela ordem do olhar).

No *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, a significação concedida à palavra “contato” é elucidativa porque, em primeiro lugar, envolve justamente o sentido do tato, em seguida, a corporalidade, e só depois a comunicação, o que está de acordo com aquilo que proponho: “Contato: 1. Ato de exercer o sentido do tato; toque. 2. Estado ou situação dos corpos que se tocam. 3. Comunicação ou interação, seja com encontro ou defrontamento direto, ou através de algum meio físico.”²⁰ (CONTATO, 2009, p. 535)

Em seu ensaio acerca dos *Cinco sentidos*, Michel Serres (2001, p. 20) observa uma predominância do olhar e, quando muito, da escuta em detrimento dos demais sentidos, como o tato, em defesa dos quais ele advoga.

Não há palavra de ordem do contato para designar o intocável, um intangível, em um sentido próximo desse invisível presente ou ausente no visto e complementar a ele, abstrato dele, encarnado em sua carne. No entanto, o espírito da finura habita o tato. A alma é intacta, neste sentido. A alma intacta encanta o tato, como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência, do interior.

20 Adiante, avançando na significação do contato, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira menciona também, em sexto e sétimo lugares, respectivamente, a significação dessa palavra na antropologia, de um modo geral, e na antropologia e etnologia brasileiras: “6. *Antrop.* Situação, ocasião ou processo de interação entre grupos sociais ou étnicos distintos. 7. *Antrop. Etnol. Bras.* O primeiro encontro direto, ou série de encontros, entre indivíduos da sociedade nacional e membros de um grupo indígena até então sem interação com ela.” (CONTATO, 2009, p. 535)

Na situação do contato, ou seja, quando os sujeitos filmados tocam os corpos do cineasta e da equipe da Funai e também a câmera que filma a cena, surge daí uma imagem que é uma tradução do encontro. Entretanto, como observa Serres, ao tocar aquilo que foi posto ao alcance das mãos, manifesta-se imediatamente o intocável, o intangível. O intocável relativo ao ato de tocar é justamente, nas palavras de Serres, a alma daquilo que é tocado.

Nos filmes de contato, quando os sujeitos tocam o corpo do cineasta e a câmera, percebe-se que se pode tocar a câmera, mas não se pode tocar a imagem. Esta seria, assim como a alma, o intocável que surge a partir do contato material que se estabelece com aquilo que se pode tocar. Ou seja, a imagem está para a câmera, assim como a alma está para o corpo. Se a câmera participa da cena, é tocada, o que evidencia sua materialidade e sua presença efetiva no encontro, por outro lado, a imagem, em si, permanece como aquilo que não pode ser tocado, o intocável, o intangível que é plasmado pela cena, nascido de seus equívocos.

A CENA DO CONTATO

A cena intensa do contato pode ser descrita, em princípio, como aquela cuja singularidade está no fato da relação entre quem filma e quem é filmado ser colocada em xeque – permanecer sob ameaça constante – a partir do contato físico que os indígenas estabelecem com a câmera, com o cineasta e com sua equipe. Portanto, estamos muito distantes da situação paradigmática de um *set* de filmagem, onde as condições são relativamente controladas (ou controláveis): diretor e equipe detêm, em tese, o controle sobre a cena, que é forjada para ser vista, primeiramente, pelo cinegrafista e, depois de montada, pelo espectador.

Na cena do contato, a tomada nunca se submete a uma proposta de decupagem que atenda demandas de montagem. Nada num filme de contato é feito com vistas a se obter determinada cena por meio de um determinado enquadramento, mesmo porque não há roteiro nem montagem que possam ser assegurados nessas circunstâncias. Diferentemente, a cena precisa ser elaborada com a atuação imprevisível dos indígenas, das agências da natureza, das cosmologias, das histórias e dos modos de fazer política dos povos filmados e também das interferências das instituições públicas e privadas da sociedade nacional.

Os filmes de contato radicalizam a formulação de Jean-Louis Comolli (2008, p. 169) de que o cinema documentário se realiza “sob o risco do real.” “Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação [...]”. Nesse sentido, a dificuldade notável que os cineastas sentem para enquadrar nessas circunstâncias nos revela muito mais do que uma questão técnica ou ainda uma dimensão cultural inerente à produção da imagem. O que está em jogo aqui é um enquadramento que se constitui de outro modo ao se abrir a outro mundo, porque se constitui diante desse outro mundo inteiramente desconhecido e que o ameaça. Justamente por consistir em uma radicalização de algo que é fundante da própria experiência do documentário (o “risco do real” que modifica a representação, como afirma Comolli), acredito que o estudo dos filmes de contato traga contribuições para o campo do cinema documentário.

É esse “risco do real” (ou este risco real) que Marcos Uzal vai localizar no filme *A caça ao leão com arco* (Jean Rouch, 1958-1965). Uzal (2009) discute a relação própria à caçada para abordar a experiência do cinema em sua relação com o real, partindo do artigo *L'écran du fantasme*. (DANEY, 1972) Ele se refere à relação entre homem e animal para mostrar que, no caso do filme de caçada, o real emerge como violência, colocando em risco a vida do cineasta e a possibilidade mesma do filme. Por isso, Uzal usa a expressão *mise à mort* (numa aproximação a *mise-en-scène*) para falar deste cinema que coloca em cena a morte ou que filma a morte (a morte do animal ou a própria morte).

Na situação da caçada não é o cineasta que decide quando ligar e desligar a câmera, porque o real que ele filma pode explodir o quadro. Durante alguns instantes o filme é inteiramente submetido ao animal.

[...] enquanto permanece no extracampo, o leão ameaça a todo instante surgir no plano. Como ressaltou Serge Daney, se o encontro entre o homem e o animal num mesmo plano toca, segundo Bazin, a própria essência do cinema, é justamente porque o cinema é ali constantemente ameaçado de ser devorado pelo real. ‘Pois o cineasta não está acima do conflito a ponto de não correr o risco de, ao se expor em demasia, ser arrebatado pela violência real daquilo que filma.’ Esse ‘risco de morte para o cinegrafista, de impossibilidade para o filme’, é como a ponta extrema do real, sua ‘trava de segurança’, sua escora,

‘chifre de touro do cineasta’ [FIESCHI, 1996, p. 27] de que o documentarista tentará se aproximar ao máximo. (UZAL, 2009, p. 130)²¹

Não se trata, portanto, de um duelo entre duas forças no mesmo plano, mas sim “de dois mundos que se encontram, um no olhar do outro.” (UZAL, 2009, p. 131) Jean Rouch não explica o que vemos – ou o que não vemos – da caçada. Diferentemente, em cada plano desse filme, o cineasta busca livrar nosso olhar de seus hábitos e, em particular, do pior de todos: querer compreender a qualquer preço. Ele se deixa “enfeitiçar” pelo que se oferece ao seu olhar, sem a preocupação de “domar ou de embelezar a brutalidade do mundo.” (2009, p. 129)

A cultura ocidental (e o cinema é parte dela) está centrada na ideia de que é preciso se distanciar para conhecer. Por isso não se filma, não se “capta” (ou “captura”)²² a imagem de algo ou alguém, sem distanciamento. Toda a cultura cinematográfica está centrada sobre a ideia de que é preciso se distanciar para ver. Esse distanciamento é o que permite tornar o que se filma um objeto. De acordo com Alfredo Bosi (1988, p. 77),

O olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... Mas nunca exprime. É um olho só capaz de perceber, no objeto, a sua objetualidade; logo, tudo tratar como objeto, não-sujeito. O contexto que o rodeia é um conjunto de coisas; não é uma situação em que um sujeito reconhece outro sujeito, ou reconhece – no outro – um sujeito.

Entretanto, pondera Bosi, até mesmo uma filosofia empirista sabe que a coincidência entre olhar e conhecer não pode ser absoluta, porque o ser humano dispõe de outros sentidos além da visão. A audição, o tato, o paladar e o olfato também recebem informações que o sistema nervoso central analisa e interpreta. Por isso, o vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes da fenomenologia do corpo. “O olhar

21 Todas as referências citadas por Marcos Uzal são de Serge Daney (1972) com exceção daquela que inseri dentro da própria citação de Uzal e que é de autoria de Jean-André Fieschi (1996, p. 27)

22 Vale a aproximação, mais uma vez, do universo da caçada e da filmagem por meio dos termos “captar” e “capturar”.

não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade.” (BOSI, 1988, p. 66)

Mesmo ainda dentro da cultura ocidental, o sentido do olhar não poderia ser comparável a uma informação que entra pelas pupilas apenas como sensação e impressão, como se pretende, porque o olhar tem inevitavelmente propriedades dinâmicas de energia e calor devido ao seu enraizamento nos afetos e na vontade. “O olhar não é apenas agudo, ele é intenso e ardente. O olhar não é só clarividente, é também desejoso, apaixonado.” (BOSI, 1988, p. 77) “Na cultura popular, que a fala cotidiana reatualiza, os olhos não só veem ou percebem, mas querem absolutamente.” (BOSI, 1988, p. 81)

Esse olhar positivista, que coincide com o cogito e que Bosi coloca em questão, pode ser aproximado daquele que, para Ismail Xavier, caracteriza a experiência do espectador no cinema clássico. Xavier (1988, p. 370) chama atenção para o fato da visualidade do cinema clássico estar associada a um olhar apartado do corpo, não trazendo, portanto, encargos físicos para o espectador, que usufrui da experiência do olhar em si mesma.

O usufruto desse olhar privilegiado, não a sua análise, é algo que o cinema tem nos garantido, propiciando esta condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos. Estou presente, sem participar do mundo observado. Puro olhar, me insinuo invisível nos espaços a interceptar os olhares de dois interlocutores, escrutinar reações e gestos, explorar ambientes, de longe, de perto. Salto com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro. Ocupo posições de olhar sem comprometer o corpo, sem os limites do meu corpo. Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor. Observando a experiência por esse ângulo, como não exaltar o cinema? Como não pensar sua técnica de base em termos de conquista, de progresso?

Esse suposto ganho proporcionado pelo olhar liberto do corpo, que o cinema clássico oferece ao espectador, será questionado no período compreendido entre a Segunda Guerra Mundial e os anos 1960, com base em dois grandes polos de reflexão. Guardadas as diferenças, ambos eram coincidentes na crítica à transparência, tal como postulada pelo cinema clássico. Como desenvolve Ismail Xavier, o primeiro polo de reflexão pode ser relacionado à teoria radical do cinema-discurso, baseado nas operações de montagem, tendo Serguei Eisenstein dos anos 1920-1930 como referência maior; e o segundo, à crítica francesa inspirada na fenomenologia, tendo como centro André Bazin.

Para Eisenstein, a imagem cinematográfica não deve nem ao menos ser tomada como produto de um olhar. Para ele, o fato de ter havido um encontro, uma contiguidade espacial e temporal, entre câmera e objeto não é dado imprescindível da constituição da imagem. Esse encontro seria um dado de natureza plástica, a ser observado em seu valor simbólico, avaliadas as características da sua composição formal e sua função no contexto de um discurso. O que interessa, nesse caso, é a exposição de ideias que a sucessão de imagens permite e não o quê ou como o olhar “capta”.

Diferentemente, um crítico como Bazin propõe um olhar cinematográfico sintonizado ao olho de um sujeito circunstanciado, situado, que possui limites e ao mesmo tempo aceita a abertura do mundo, convivendo, assim, com ambiguidades. Quando demanda realismo aos filmes, Bazin não se detém em considerações acerca do gênero ficcional ou documental, mas, sim, na postura do olhar em sua interação com o mundo. A cena seria tanto mais realista quanto conseguisse reproduzir as condições de um olhar ancorado no corpo, vivenciando duração e circunstância em sua continuidade, trabalhando as incertezas de uma percepção incompleta, ultrapassada pelo mundo. Daí decorrem suas restrições em relação à montagem (instância responsável pela construção da onividência) e sua defesa do plano-sequência (olhar único, sem cortes, observando uma ação em seu desenrolar, um acontecimento em seu fluir integral). (XAVIER, 1988, p. 376)

As formulações de Bazin e Eisenstein, portanto, questionam o cinema clássico. A definição do cinema moderno, no sentido da crítica à transparência e à defesa da opacidade da imagem cinematográfica, está diretamente vinculada a esses questionamentos.

Em se tratando das imagens cinematográficas produzidas com os índios nos filmes de contato, ocorre que o distanciamento com o qual o cinema clássico consegue forjar esse olhar sem corpo seria, em alguma medida, inviável, contingenciado pela natureza do encontro. Mas também, se na situação interétnica do contato está em jogo a opacidade, ela guarda especificidades, visto que se constitui no encontro entre mundos que envolvem modos distintos de se aproximar e distanciar, de ver e não ver, escutar e não escutar, tocar e não tocar; afinal, são mundos distintos postos em relação.

Na cena do primeiro contato, observa-se que o olhar – com todos os pressupostos que lhe concernem – é interpelado. Em virtude do risco real que povoa o encontro – risco que parte do extracampo e toma a cena –, do equívoco inevitável e do intocável que emerge a partir do tato, a cena intensa do contato (assim como aquela da caçada) comporta opacidade evidenciada pela possibilidade sempre incerta de sua própria existência, mas também na possibilidade da cena se desfazer a qualquer instante, tornar-se inviável, ter o seu enquadramento desfeito, comprometendo, ao final, a vida do cineasta e da equipe que o acompanha.

Tradicionalmente, no cinema, a *mise-en-scène* de um filme parte de uma instância prefixada, cuja rubrica é a do diretor. Todas as ações são direcionadas para a câmera, olhar que objetifica, hierarquizando espacial e temporalmente a presença dos corpos dentro e fora do quadro. O que leva à afirmação de Jean-Louis Comolli (2001, p. 110) de que seria por conta de um “antropocentrismo persistente” que pensamos a perspectiva partindo do olho em direção aos objetos; e, por consequência, a filmagem, da câmera àquilo que é filmado. Isso envolve, ainda, acreditar que a *mise-en-scène* é dirigida do cineasta ao sujeito filmado; e a captura da imagem, do enquadramento ao objeto.

Entretanto, o olhar não precisa se restringir ao antropocentrismo. Ele é também, fundamentalmente e em via reversa, o olhar (e a agência) do mundo sobre o homem. Por isso, Comolli (2001) afirma que o que o cinema nos mostra é o mundo como olhar. A partir da devolução do olhar, aquele que filma é, também ele, posto em cena. A *auto-mise-en-scène* seria, portanto, aquilo que permite ao sujeito filmado colocar-se como sujeito da cena, colocando em cena, em contrapartida, aquele que filma.

Nesse caso, o antecampo, que em uma situação de transparência permaneceria oculto, já que tanto o diretor quanto sua equipe estariam resguardados atrás da câmera, é tornado aparente, explicitando-se como parte da cena. A apa-

rição do antecampo na imagem faz com que o ocultamento, inerente ao olhar na cultura ocidental (para ver o olhar precisa se ocultar), fique comprometido. O ato de olhar passa então a estar implicado naquilo que é visto.

Como observa André Brasil, o comparecimento ao outro pode ser expresso de formas muito variadas, podendo ir do total ocultamento e distanciamento à extrema visibilidade do diretor (e da equipe) em cena, passando por situações em que, por exemplo, a presença da equipe faz-se audível (em *off*), mas não visível. Em alguns casos, o antecampo é mais sugerido – pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe, tornando presente aquilo que não é concretamente visível – do que enfaticamente revelado pela presença do diretor. Independente da forma como o antecampo é convocado em cada filme, sua explicitação

participa assim do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). A exposição do antecampo revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo. (BRASIL, 2013, p. 580)

Em *A imagem-câmera*, Fernão Ramos (2012, p. 16) defende que “a formação da imagem se dá na tomada, em processo simultâneo ao transcorrer do mundo em frente da câmera e do sujeito que, atrás dela, também o experimenta.” No caso dos filmes de contato, parece haver um descompasso justamente entre o transcorrer do mundo e a experiência do sujeito que sustenta a câmera na tentativa de filmar. Sua percepção do mundo, nalguns momentos, parece distinta da imagem que vemos, fazendo com que a imagem seja um testemunho da intensidade da experiência transcorrida em frente à câmera (que ultrapassa o que o enquadramento foi capaz de apreender objetivamente).

Em decorrência das alterações do posicionamento assumido pela câmera, somos levados, como espectadores, a imaginar a experiência sensível de quem filma. A imagem que daí resulta passa a ser um vestígio da experiência vivenciada pelo sujeito que filma na situação de encontro com o outro. Nos filmes de contato, portanto, o sujeito que sustenta a câmera está desprotegido, vulnerável, não detém o controle sobre a cena filmada: é possível cogitar que não lhe seja

facultado o acesso à experiência ou conhecimento anterior que possa auxiliá-lo no momento da filmagem.

Ao abordar o cinema direto, Jean-Louis Comolli chama atenção para as consequências de natureza política surgidas da forte articulação entre o cinema e o vivido, algo que se observa nos filmes de contato. “A vida não é mais representada pelo cinema, este não é mais a imagem – o modelo – daquela. Juntos, eles dialogam e se produzem por e nessa palavra.” (COMOLLI, 2010, p. 305)

É preciso lembrar, ainda, que nos filmes de contato, existe, em grande medida, o desconhecimento por parte do sujeito filmado em relação ao que significa ser filmado, tal como nos filmes dos primeiros tempos, nos quais os sujeitos filmados desconheciam a experiência do cinema. Para Comolli (2008, p. 52), há ali uma fascinação que se dá justamente por conta desse desconhecimento. “Filmados na inocência da experiência cinematográfica. A partir de um inimaginável. Sem outro imaginário da máquina além do buraco negro que perfura a caixa”. Se os indígenas, tal como os personagens dos filmes dos primeiros tempos, não têm experiência anterior do cinema, que não aquela que transcorre no momento da filmagem, isso não impede que eles atribuam sentido àquilo que desconhecem ou traduzam a experiência nos termos de sua própria cosmologia.

No filme *Histórias de Mawary* (Ruben Caixeta, 2009), filmado na aldeia Mapuera (PA), a câmera é tratada pelos índios Waiwai como “bicho-preguiça”. Assim eles estabelecem com o equipamento uma relação própria, que o filme torna aparente, entre outras formas, por meio de devoluções de olhares e de gestos dirigidos ao bicho-preguiça. Como observou André Brasil (2012), nesse caso a câmera não é apenas mediação, assim como “bicho-preguiça” não é apenas uma (boa) metáfora para a câmera: a câmera (conectada ao *boom*) entra de fato para o mundo dos índios na forma de um bicho-preguiça.

Ao registrar um ritual realizado para recepcionar os caçadores que retornam à aldeia depois da caçada, a câmera toma parte no ritual. Ela se desloca, interage com os sujeitos filmados, participa. O olhar que é devolvido pelos sujeitos filmados, reiteradamente, indica ao espectador: este não é nosso mundo, mas estamos implicados nele. Por isso, André Brasil vai aproximar essa experiência, a um só tempo ritual e cinematográfica, da teoria do perspectivismo ameríndio.

[...] um cinema ‘perspectivista’ não nos leva a ‘ver pelos olhos do outro’, ver como e o quê o outro vê, de maneira transparente. Trata-se

antes de ver os outros como agentes, ser tomado, transformado por suas agências, e, ao fazê-lo, perceber que, por um momento, o discurso se desgarrou, se virtualizou: não está mais nem em quem filma, nem naqueles que são filmados, mas nesse lugar virtual – relacional – que se atualiza precariamente em um e em outros: todos, potencialmente agentes, sujeitos do discurso. (BRASIL, 2012, p. 86-87)

Arlindo Machado (1992), ao analisar a experiência indigenista de Andrea Tonacci, explica que, em língua jê, “*carom*” é o nome que os índios Canela Apanyekrá, do Maranhão,²³ usam para dizer das imagens e das vozes das pessoas e das coisas, sejam elas atuais (dos vivos), ou virtuais (dos mortos), que retornam sob a forma de espíritos. As câmeras – de fotografia ou cinema – seriam entendidas por eles, portanto, como “máquinas de aprisionar o *carom*”, podendo captar o *carom* e restituí-lo quando necessário. Interessante notar a aproximação que os Canela Apanyekrá estabelecem entre o que é uma atribuição dos espíritos (tornar novamente presentes os corpos e as vozes dos mortos) e o que fazem os instrumentos técnicos de captura de som e imagem (aprisionar e, em seguida, restituir as imagens dos vivos).

Entre os Yanomami, os xamãs inalam o rapé alucinógeno *yakoana*, que lhes faculta se relacionarem com os espíritos *xapiripë*, que são, em certo sentido, imagens. Como ressalta Viveiros de Castro, uma imagem é o objeto de uma mirada, algo para ser visto; trata-se do “correlativo objetivo necessário de um olhar”. Os *xapiripë*, diferentemente, são imagens interiores, não acessíveis à visão empírica.

Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem; imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las – ‘quem não é olhado pelos *xapiripë* [espíritos] não sonha, só dorme como um machado no chão’ –; imagens através das quais vemos outras imagens. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325)

23 Com eles, Andrea Tonacci filmou *Conversas no Maranhão*, 1977-1983.

A não visibilidade empírica das imagens indica uma dimensão importante da experiência xamânica: os espíritos são imagens, mas não são representações. Eles são representantes, já que representam seres de outras espécies com os quais os xamãs se relacionam. Por isso, para Viveiros de Castro, os espelhos sobrenaturais amazônicos, os espelhos que permitem ao xamã “ver” os espíritos não são aquilo que conhecemos como tal. A observação de Davi Kopenawa é reveladora do equívoco que envolve a tradução da palavra “espelho”.

Os *xapiripë* [espíritos] não se deslocam jamais sobre a terra. Eles a acham demasiado suja e cheia de excrementos. O solo sobre o qual dançam parece com vidro, e brilha de uma luz ofuscante. Ele é formado daquilo que nossos antigos chamam de *mire kopë* ou *mire xipë*. Estes são os objetos dos *xapiripë*, magníficos e rutilantes, transparentes, mas muito sólidos. Vocês diriam ‘espelhos’. Mas não são espelhos de se olhar, são espelhos que brilham. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 334)

Portanto, a experiência xamânica transcorre por meio da imagem, visto que os espíritos (*xapiripë*) são imagens (*utupë*), mas não são imagens representacionais, são luzes que brilham, que resplandecem; são “cristais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 334), nas palavras de Viveiros de Castro. Desse modo, mais do que mimetizar alguma forma externa a ele, é como se a imagem tivesse a propriedade de iluminar o xamã, de fazer com que ele se sinta sendo visto e afetado.

Da mesma forma, entre os Tikmũ’ün (autodenominação daqueles que os brancos chamam de “Maxakali”), a experiência do olhar não consiste simplesmente em projetar sobre outro corpo uma mirada empírica. Como explica Rosângela de Tugny (2011, p. 89), os corpos se dão a ver uns aos outros e as visões de um e de outro são afetadas mutuamente. Sendo a visão relacional, a imagem é acima de tudo uma zona de intensidade, uma qualidade afetante. Por isso, segundo a autora, o protótipo do visionário entre os Tikmũ’ün é o morcego. O morcego é um animal que se guia não exatamente pelas formas, mas pelas imagens, e que emite ondas ultrassônicas que tocam os objetos e que a ele retornam, permitindo que se oriente e se posicione. É assim, sabemos bem, que o morcego consegue se localizar inclusive à noite e em lugares com pouca iluminação, como as cavernas.

Quase-ver, ver-ouvir, auscultar o próprio corpo-receptáculo-acústico, auscultar os outros corpos, ver menos, ver o que é quase imperceptível, essa é a modalidade de visão apreendida pelos futuros xamãs *tikmũ'ün*, a visão do morcego. Ela implica a transformação do corpo em instrumento de reverberação acústica. (TUGNY, 2011, p. 99)

Os espíritos – *koxuk, yãmîyxop* – que os Tikmũ'ün recebem em suas aldeias vão até eles cantar. Os espíritos são imagens e, por meio de seus cantos, trazem novas imagens. O canto é, então, um catalisador que permite abrir a visão dos Tikmũ'ün, capazes de ver de olhos fechados, como se pode notar na reprodução do canto abaixo:

Canto do zabelê

[...]

Guê guê guê guê guê

A cauda do peixe pequeno fez

Gue guê guê guê

ô a ô ô a ô

ô ô ô ô ô a ô

minha imagem no olho

minha imagem no olho ouvindo

sobrinhas

olhem apenas ouvindo

zabelê no vale para e canta

zabelê no vale para e canta

zabelê na encosta da colina para e canta

zabelê no cume da colina para e canta (TUGNY, 2011, p. 95)

O que o xamã ensina não é que a visão possa ser substituída pela escuta: “A imagem está dentro do olho e é ao mesmo tempo sonora. É como se estivesse em questão aqui o aprendizado de uma visão mais contígua, interna (imagem no olho ouvindo) e ao mesmo tempo sonora.” (TUGNY, 2011, p. 95)

Por isso, ao se aproximarem dos sete anos de idade, os meninos Tikmũ'ün são apartados das mães por um longo período de iniciação, quando recebem ensinamentos sobre a caça, aprendem cantos e, sobretudo, têm seus olhos instilados com “mel de fumo”. Assim, eles aprendem os cantos e aprendem a ver

com o *yãmîyxop*. “São quase cegados para aprender a ver, ouvir e cantar. É vendo menos que podem ver as imagens que devem ver.” (TUGNY, 2011, p. 94)

Se as várias definições que as sociedades ameríndias têm de imagem são distintas daquelas concebidas na sociedade ocidental, isso não significa que tenhamos que optar entre um paradigma e outro para abordar o cinema indigenista. Acredito que a cena do contato abriga um jogo intricado em que estão em relação tanto os modos de ver e as formas de aproximação ocidentais quanto os modos de ver e as formas de aproximação ameríndias. É por isso que a tentativa de capturar e enquadrar frontalmente existe, mas é permeada por uma outra forma de ver, relacional, que convoca o corpo e seus sentidos (sobretudo o tato, a escuta), e que envolve ser visto na mesma medida em que se vê. Guardemos, portanto, a hipótese de que no encontro interétnico, quando mediado pela experiência de realização de um filme, está em cena uma diferença fundante relativa à forma de se constituírem as visualidades, nos modos de ver e conhecer.

Assim como os sistemas culturais tanto dos indígenas quanto dos brancos reestruturam-se por meio dos embates colocados pela situação interétnica do contato, o cinema, quando toma parte nessa situação, será também alterado. Registrando, sempre em condições de expressivo descontrole, processos não cinematográficos – empreendidos seja por agências da natureza, dos espíritos, como também pelas interferências de instituições públicas e privadas da sociedade nacional –, o cinema toma parte nesses processos, sem protagonismo ou soberania.

A cena intensa do primeiro contato é uma cena anterior não apenas à palavra, ao entendimento verbal, mas a qualquer proposta de encenação, em uma *mise-en-scène* tateante, conduzida pelos corpos e pela relação tátil e sonora que experimentam. Nesse caso, a encenação não está *a priori* assegurada e não é organizada por uma decupagem prévia que visa uma proposta de montagem. Em detrimento da montagem, a circunstância da tomada é valorizada. Seus fluxos e intensidades são manejados durante a experiência da filmagem, e não previamente. Todas as forças, processos (culturais e institucionais) e intenções convergem para o momento da tomada, no qual se define o enquadramento e, com ele, a cena.

É notável, então, a desierarquização dos sentidos, com a redefinição do primado do olhar a partir da emergência de um regime do tato (SERRES, 2001) e também da escuta, (TUGNY, 2011) que dificulta o ocultamento do antecampo e

o distanciamento do olhar do cineasta. Desde os preparativos que constam nas primeiras tentativas de aproximação até a cena do contato propriamente dito, percebe-se que o encontro envolve dois mundos distintos, daí a reiterada exposição do equívoco (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) próprio das relações interétnicas e interespecíficas. Nos filmes de contato, o equívoco emerge e é explicitado na cena, sendo a tradução entre os mundos realizada sem apaziguamento.

É possível, finalmente, observar o caráter relacional da cena intensa do contato na medida em que nessa cena os sujeitos filmados, a natureza, as instituições públicas e privadas, as cosmologias, as histórias e os modos de fazer política, de fato, têm agência.