

O olho do mito:

perspectivismo em *Histórias de Mawary*¹

The eye of the myth:

perspectivism in *Histórias de Mawary*

*André Brasil*²

Resumo

A partir da abordagem do filme *Histórias de Mawary* (2009), de Ruben Caixeta de Queiroz, o artigo dá continuidade a nossa pesquisa em torno da aproximação entre perspectivismo e cinema contemporâneo no Brasil. A troca de olhares entre os personagens e a câmera é vista aqui como parte de um jogo perspectivista que tem no ritual o seu clímax. A filmagem do ritual e a montagem – com valorização do plano-sequência – nos remete, em novos termos, ao regime do discurso indireto livre (ou subjetiva indireta livre, para Pasolini). Nesse momento de abertura do discurso por conta da intensidade da relação, o canto, o corpo e o olhar dos personagens (estes já em metamorfose) podem matizar, por dentro, a perspectiva da câmera.

Palavras-chave

Perspectivismo; Alteridade; Discurso indireto livre; *Histórias de Mawary*

¹ O texto é parte de pesquisa apoiada pelo CNPq e pela Fapemig.

² Pesquisador em comunicação e cinema, André Brasil é doutor pela UFRJ e professor do Departamento de Comunicação da UFMG, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Desenvolve o projeto Formas de vida na imagem: biopolítica, perspectivismo e cinema (PPM-Fapemig), abrigado pelo Grupo de Pesquisa “Poéticas da Experiência” (UFMG). É um dos editores da Revista Devires – Cinema e Humanidades.

Abstract

Based in the approach of the film *Histórias de Mawary* (2009), de Ruben Caixeta de Queiroz, this essay keeps continuity with our research on the approximations between perspectivism and Brazilian contemporary cinema. The interchange of looks between the characters and the camera is here considered as part of a perspectivist game in which the ritual is the climax. The filming of the ritual and the editing with special emphasis to the long takes refers to, in new terms, the regime of free indirect discourse (or free indirect subjective, as for Pasolini). In this moment of the discourse opening due to the intensity of the relation, the singing, the body and the look of the characters (which is then in a state of metamorphosis) may tinge, from the inside, the perspective of the camera.

Keywords

Perspectivism; Alterity; Indirect free discourse; *Histórias de Mawary*

1. O outro: fato e feito

Levemos a sério o pressuposto de que *o olhar fabrica o outro*. Isso não nos autoriza, diga-se logo, a negar a existência prévia deste outro. Na esteira de Bruno Latour (1994 e 2002), diremos que a alteridade é *fato e feito*³: de fato, ela existe⁴ e nos advém em sua irreduzível diferença, nos afeta e traz implicações práticas para nossa vida; mas a alteridade é, ao mesmo tempo, constructo, é construída por essa espécie de *pragmática do olhar*, esse *fazer* por parte daquele que olha. O outro não é o que simplesmente se *apreende* por meio do olhar, mas, repetimos, é por ele fabricado: trata-se não apenas de ver, ou de fazer ver, mas também de fazer aquilo que se vê, ou de fazer o que se vê por meio do próprio ato de ver.

Seria preciso dizer ainda que, antes de tudo, olhar não se restringe a uma atividade do espírito mas a uma posição do corpo. E o que o olhar produz, nesse caso, não é (ou não é apenas) uma representação, mas um engajamento, uma relação física, corporal, situacional. Essa que estamos chamando de pragmática não existe senão situada e em relação: a alteridade não é algo que simplesmente encontramos ou com o que nos deparamos, mas o produto de uma relação; esta, em sentido forte, implica sempre a alteração de seus termos. O que talvez leve Eduardo Viveiros de Castro a propor *alienação* (termo que sugere uma ação) como alternativa vocabular à *alteridade* (que indica um estado): alienar-se como a ação de “sair de si”. (Viveiros de Castro 2008: 218).

Sempre mediada (pelo corpo, pelo canto, pela arma, pela câmera), a relação de alteridade é movida não por semelhança ou equivalência, mas por diferença. Como diria ainda Viveiros de Castro, “os parceiros de uma relação estão relacionados *porque* são diferentes entre si, e não *apesar* de o serem” (2002: 422). A relação é, reiteramos, um encontro de perspectivas, de pontos de vista, uma troca de olhares: mas, como dizíamos, o que um olhar faz é menos apreender o mundo ao redor do que *investi-lo* e assim, em certo sentido, forjá-lo, inventá-lo. Por outro lado, esse olhar se constitui no mesmo momento em que constitui o mundo que olha.

³ *Fato e feito*, a alteridade se produz como *fe(i)tiche* (faitiche, em francês), segundo o neologismo de Bruno Latour. “A palavra “fato” parece remeter à realidade exterior, a palavra “fetiche” às crenças absurdas do sujeito. Todas as duas dissimulam, na profundidade de suas raízes latinas, o trabalho intenso de construção que permite a verdade dos fatos como a dos espíritos.” (LATOUR 2002: 45-46)

⁴ A realidade existe!, nos lembra ainda Latour em *Você acredita na realidade?*, 2001.

Mais uma vez, nos será útil a formulação do perspectivismo, especificamente, do perspectivismo ameríndio. Ela nos mostra como ali todos – humanos e não-humanos – olham da mesma forma (olhamos, universalmente, como *agentes* que somos): o que muda são as coisas olhadas (suas funções, suas afecções). Vale, nesse ponto, a longa citação:

Os animais utilizam as mesmas categorias e valores que os humanos: seus mundos, como o nosso, giram em torno da caça e da pesca, da cozinha e das bebidas fermentadas, das primas cruzadas e da guerra, dos ritos de iniciação, dos xamãs, chefes, espíritos etc. (...) Se a lua, as cobras e as onças vêem os humanos como antas ou porcos selvagens, é porque, como nós, elas comem antas e porcos selvagens, comida própria de gente. Só poderia ser assim, pois, sendo gente em seu próprio departamento, os não-humanos vêem as coisas *como* ‘a gente’ vê. Mas as coisas *que* eles vêem são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim; o que para as almas dos mortos é um cadáver podre, para nós é mandioca pubando; o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial...(Viveiros de Castro 2002: 378-379)

Em contrapartida, aquele que é olhado nos *devolve o olhar*, torna a relação reversa (Wagner, 2010). Assim, em um mesmo gesto, na relação, cria-se o objeto do olhar, e também o seu sujeito. É o outro que, ao nos devolver o olhar, nos torna “visíveis” a ele e a nós mesmos. Assim, podemos repetir a tradição do perspectivismo (de Leibniz a Deleuze) para dizer que o sujeito é aquele que se instala em um ponto de vista: ao fazê-lo, agencia (ou aciona) um “mundo” a partir de um lugar e de uma cosmologia próprios. Humanos e não-humanos, por sua vez, respondem a esse agenciamento, tornando o próprio sujeito visível ao mundo e a si mesmo.

A idéia do perspectivismo – como *relacionalismo* – nos leva a dois desdobramentos que estão em permanente tensão. Primeiro, ela nos sugere que a relação com o outro é, digamos, acionada por uma diferença. A diferença nos move em direção ao outro. Mas este “mover-se” encontra seus limites (e suas possibilidades) no fato de que não temos acesso – direto ou transparente – ao seu olhar, à sua perspectiva, que nos é irreduzível. Como antecipara Nietzsche, não vemos senão com nossos olhos, “não podemos enxergar além de nossa esquina” (2001: 278). A exceção fica por conta de alguns mediadores – os xamãs entre eles – que em situações específicas poderiam “vestir” olhos de seres naturais e sobrenaturais, assumir seus corpos, ou seja, subjetivar-se como outrem.

O cinema, acreditamos, é lugar de encontro entre estes dois movimentos: de um lado, o que nos move em direção ao outro e o que, tantas vezes, nos move a fazer um filme. Por outro lado, nem a mediação da câmera, nem o dispositivo cinematográfico nos deixam esquecer dessa impossibilidade: nunca teremos acesso direto ao olhar daqueles que filmamos (mesmo uma câmera subjetiva é a construção daquilo que *imaginamos* ser o olhar de um personagem). No cinema, a fala pode nos oferecer, em certas situações, um discurso direto. Quanto ao olhar, ele será sempre “discurso” indireto (ainda que livre).

O que nos lembra a questão “perspectivista” do cinema sugerida no texto célebre de Pasolini:

Efetivamente, o “olhar” de um camponês (sobretudo se este pertencer a um país ou a uma região subdesenvolvida) e o “olhar” de um burguês culto compreendem tipos de realidade diferentes em relação a uma mesma coisa contemplada: não só os dois vêem concretamente, cada um deles, “séries diferentes” de coisas, mas também a coisa em si se manifesta diferente aos dois “olhares”. (Pasolini, 1982: 145-146)

Como sugere Pasolini, diante desse desejo e dessa impossibilidade, a resposta do cineasta não será *lingüística* (institucional) mas *estilística* (1982: 146). Ou seja, questão de invenção e poesia. O filme será o lugar de atualização inventiva deste embate entre duas forças contraditórias: desejo de fusão e sua impossibilidade; impossibilidade da fusão e manutenção do desejo. Não há regra – nem língua ou instituição – que garanta a “solução” desta tensão. Resta-nos inventar, a partir do modo como, em uma relação, o outro nos afeta, ou do modo como recebemos o olhar que nos é devolvido. Na reivindicação de Pasolini, a poesia é o lugar dessa invenção e o *discurso indireto livre* um dos modos – abertos e inesgotáveis – para sua atualização.

Antes de se querer uma tradução objetiva – direta ou indireta – do olhar (e da cosmologia) daqueles que são filmados, trata-se de “entrar em fase” com esse olhar, deixar-se “matizar” por ele. As imagens são assim tomadas por uma oscilação, uma troca de olhares (assim como se “troca de roupa”), como se o olhar do diretor “vestisse”, momentaneamente, olhares que lhe são endereçados (ou mesmo, olhares que se esquivam). “Vestir um olhar” não significa ver de forma transparente o quê e como o outro vê, mas deixar que nosso olhar se veja – em uma oscilação – no mundo agenciado pelo outro. Essa troca de olhares tem lugar *no filme*, em sua escritura; trata-se de um trabalho estilístico e assim não exime o diretor de

manter seu próprio olhar, sua perspectiva: seu olhar não é sobrepujado pelo olhar do outro (nem poderia), mas matizado por ele. Este “matiz” materializa-se estilisticamente no filme, em cada filme. E se esta é uma questão estilística, lembremos com Ismail Xavier, que o “estilo não é sinal de extravagância ou formalismo; é uma maneira de julgar o mundo e exercer a fala que considera adequada para tanto” (1993: 41).⁵ Este julgamento contudo não é soberano, e o estilo – o filme – é justamente a mescla, a oscilação entre o olhar que se endereça ao outro e o olhar que reversamente o outro nos retorna.

Retomemos, em breve digressão, a bela leitura do conto “perspectivista” de Guimarães Rosa – *Meu tio, o Iauaretê*⁶ – feita por Haroldo de Campos. O conto – tratado aqui imaginativamente como um filme – é um “monólogo-diálogo” – arrisquemos a dizer, em plano-sequência – por meio do qual acompanhamos um onceiro se transformar em onça diante de um interlocutor pressuposto. Nós – espectadores da cena – assistimos à transformação “xamânica” e se nos é impossível ver pelos olhos do “onceiro-onçado”, podemos, no entanto, ver o próprio texto-imagem ir-se *tupinizando*; ou, como escreve Haroldo de Campos, ir-se *mosqueando de nheengatu* (língua tupi), a preparar “o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo”. (Campos 2006: 60) A transformação chega então a seu clímax, que, para Campos, não é exatamente apresentado, mas “presentado, presentificado pelo texto” (2006: 61)

⁵ Há que se considerar, claro, que afirmação de Xavier se faz em contexto totalmente distinto, quando o autor analisa *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, sob a chave da *subjetiva indireta livre*.

⁶ Viveiros de Castro comenta a obra: “Começo por lembrar que a literatura brasileira (e latino-americana, e mundial) atinge um de seus pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista que é “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma *alteração* que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem – se é que podemos classificar o onceiro onçado, o enunciador complexo do conto, de “personagem”, em qualquer sentido da palavra. Chamo esse duplo e sombrio movimento, essa alteração divergente, de *diferOnça*, fazendo assim uma homenagem antropofágica ao célebre conceito de [Jacques] Derrida.” Cf. VIVEIROS DE CASTRO 2008: 128.

2. O olho do bicho-preguiça

Há uma profícua produção de cinema no Brasil na qual estas metamorfoses têm lugar.⁷ Nestes filmes, a troca de olhares entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados revela uma espécie preparação, de entrada, de flerte, de jogo, que é também um jogo de conhecimento, desconhecimento e poder entre hóspedes e visitantes (ou entre hóspedes e afins). Sem se afastar do cotidiano da comunidade, um mundo vai se criando, vai-se adentrando, tendo seu clímax – ou melhor, seu adensamento – em um *ritual*. Ainda que em referência a Jean Rouch e Glauber Rocha, a descrição de Mateus Araújo Silva é pertinente para dizer desse momento ritualístico: muitas vezes, os filmes “mostram situações e cenas nas quais o elemento pró-filmico aparece, de início, como uma mise en scène teatral” (2008: 56). A câmera não apenas acompanha o teatro mas participa, intervindo como um “corpo estranho” e produzindo um verdadeiro “happening etnográfico” (Araújo Silva 2008: 57). Trata-se assim do encontro e interferência mútua entre os elementos pró-filmicos do ritual (estes que são, em vários casos, preparados *para* o filme) e a câmera participante da cena. O que se alcança, em alguns trabalhos, é menos uma transparência do que a confluência de enunciações oscilantes e olhares cruzados, uma espécie de enunciação coletiva mosqueada de vozes e performances: quem “domina” a cena, a enunciação? Quem assume o olhar e o mundo que ali se cria? O cineasta, seus personagens ou os seres nos quais eles se transformam? Os intercâmbios e metamorfoses não são apenas representados ou apresentados no filme, mas o vão “possuindo” pouco a pouco. O filme vai-se *difereciOnçando*, (*jaguareando* ou *iauaaretando*), *espreguiçando*, *peixeando*, *queixando* ou mesmo se *enredando*, se *armadilhando*, se *enfeixando*, se *enflechando*, se *enlameando*...tantas vezes, essas oscilações se insinuam na forma discreta de um olhar: olhar entre humano e não-humano.

Pouco exibido, de circulação restrita, resultado tardio de um trabalho de pesquisa e do engajamento do antropólogo junto aos waiwai, na aldeia de Mapuera, *Histórias de Mawary*

⁷ Refiro-me aqui a certos filmes documentários, etnográficos ou mesmo ficcionais (alguns produzidos pelos próprios grupos indígenas, no âmbito do projeto *Vídeo nas Aldeias*), que, por sua vez, dialogam, direta ou indiretamente, com a tradição do *filme-ritual* (Jean Rouch como referência incontornável). Cf. GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, 2008; e CAIXETA, Ruben. *Cineastas indígenas e pensamento selvagem*, 2008. Ver ainda dois dossiês sobre Jean Rouch organizados pela *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, 2009.

(2009), de Ruben Caixeta, faz parte desta linhagem de filmes.⁸ Ali, a câmera não é apenas *mediação* mas aparece ela própria como *agente*: a câmera (conectada ao *boom* coberto por um material felpudo) entra para o mundo dos índios na forma de um bicho-preguiça (boa metáfora, aliás, para definir o que seja uma câmera. Mas aqui, nos parece, a relação é mais do que metafórica).

Como bem ressalta Paulo Maia (2011), no texto de apresentação da mostra *O animal e a câmera*, destaca-se em *Histórias de Mawary* um plano-sequência, no qual dançarinos waiwai bailam e cantam, tendo à mão cascos de tracajá que são mostrados para o olho da câmera-preguiça. “E assim eles cantam para o bicho-preguiça, cine-olho:

Waymayimo Yeuru... olho do bicho-preguiça. O olho do bicho-preguiça é muito bonito. Olha aqui o tracajá! Comemos nosso bicho de estimação. Coitadinho do tracajá! O tracajá está com medo do bicho-preguiça! Nós humanos também temos medo do bicho-preguiça! Ei tracajá, olhe o olho do bicho-preguiça, é mesmo muito bonito! Olhe o que nós ganhamos do bicho-preguiça! Olho bonito, olhe aqui para nós, somos os olhos do fundo! Tracajá tenha cuidado com o bicho-preguiça, senão ele vai te morder.

A performance waiwai e o plano-sequência são a mesma coisa sob o solo do perspectivismo ameríndio.” (Maia 2011: 91)

Este é o ponto que nos parece central, como veremos adiante. Voltemos, contudo, ao início do filme: tendo a música ao fundo, *Histórias de Mawary* inicia-se com um texto, no qual indica brevemente a proposta do documentário: “Em 1994 estivemos na aldeia Mapuera (noroeste do Pará, Brasil) para ver e ouvir as narrativas de um tempo passado, mas ainda hoje inscritas nos corpos, nas palavras, no presente e na vida cotidiana do povo Waiwai.” Desde já, alguns significantes saltam: narrativas, inscrições, corpos, palavras, vida cotidiana. Logo após o crédito com o título, a primeira imagem incorpora o processo de produção à escritura do filme ao mostrar as mãos que fazem as vezes da claquete diante da câmera. (Figuras 1 e 2)

⁸ O próprio diretor é um pesquisador dedicado à tradição do filme documentário e etnográfico.



Fig. 1: Cekemá e a claquete
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*



Fig. 2: Cekemá e a claquete
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Percebemos, contudo, que a opção de mostrar a claquete não é exatamente (ou, ao menos, não é exclusivamente) um procedimento “reflexivo”, aos moldes de certa tradição do cinema moderno. A imagem seguinte à claquete é a de Cekemá, que brinca, imitando e devolvendo o mesmo gesto – o bater de palmas – para a equipe do filme. Para além de uma estratégia reflexiva, essa sequência de abertura sugere e antecipa a dimensão relacional que atravessa todo o documentário. Assim como o cinema – em aliança com a antropologia – convoca os índios na forma do “outro filmado”, estes, em retorno, convocam o cinema, tornando-o uma atualização possível destes “outros” virtuais que o grupo indígena não pára de criar. O cinema é crescentemente tomado – digamos, capturado – por essa postura compartilhada pelos ameríndios que, na formulação de Viveiros de Castro (ele retoma Lévi-Strauss), faz com que o outro seja não apenas *pensável*, mas *indispensável* (Viveiros de Castro 2002: 195).

Sabemos por Ruben Caixeta (2009) que o ritual *shodewiko* – este que foi filmado – se endereça aos visitantes das aldeias vizinhas, que são convidados para a festa, geralmente em retribuição a um convite anterior. Ou seja, o ritual tem o sentido fundamental de abrir a aldeia para o *fora*, ele encena a diferença – a alteridade – numa comunidade de iguais. Hoje, com a ação dos missionários evangélicos, não há mais o consumo cerimonial de tabaco, nem de

bebidas alcoólicas, e as danças durante a noite foram proibidas pelos xamãs (também pastores evangélicos), para evitar relacionamentos extraconjugais. Mas, como nos mostra Caixeta, o que mais sofreu modificações é o essencial para o ritual: com a diminuição no número de aldeias e a distância entre elas tornou-se impraticável o convite à aldeia vizinha. Os waiwai precisaram criar então uma espécie de *visitante virtual*: quando da proximidade do ritual, os caciques enviam para a floresta caçadores, que permanecem por lá durante um mês. É como se mudassem de residência, transformando-se virtualmente em estrangeiros. Eles são, assim, recebidos na aldeia como visitantes, seres com comportamentos bizarros, sem etiqueta, sem moral, que não respeitam as regras matrimoniais e falam uma língua ininteligível. Cabe aos anfitriões ridicularizá-los e socializá-los. Os caçadores encenam visitantes afins, mas também os seres que vêm de lugares mais distantes, seres ameaçadores, cujos poderes são cobiçados: espíritos de espécies animais, índios isolados, os próprios brancos.

Podemos então partir da hipótese de que, neste ritual filmado em 1994, o cinema será mais um destes *visitantes virtuais*: assim como os outros “outros” – o visitante, o afim, o estrangeiro, o inimigo; os caçadores, os garimpeiros, os espíritos do jaguar e dos queixadas – em alguma medida, o cinema será criado, fabricado enquanto tal pelos indígenas. É por isso que, ao longo do filme, a equipe e a câmera são trazidos à cena, convidados a nela se implicar.

A própria fotografia de *Histórias de Mawary* oscila entre dois registros principais: o primeiro se percebe nas belas sequências em tom observacional, nas quais contemplamos imagens do cotidiano dos waiwai, a partir de um olhar que mantém certo distanciamento e alguma estabilidade diante dos eventos. O segundo resulta desta câmera que é provocada e que participa, que se afeta e é desestabilizada pelos eventos.

Ao longo do filme, a câmera que observa é permanentemente interpelada pelos índios. Há, para retomar os termos de Comolli (2008), uma constante *auto-mise-en-scène*⁹ que, no entanto, vai além: ela provoca, convoca e faz ver a *mise-en-scène daquele que filma*: se o

⁹ “Assim, a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “profilmia” de Souriau), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena).” (COMOLLI 2008: p. 85)

filme cria o outro filmado, se ele o transporta para o nosso mundo, este “outro” não se acomoda na posição de objeto, torna-se agente, insistindo em trazer a câmera, a equipe e, em consequência, nós os espectadores, para seu mundo.

Esta convocação – ou esta fabricação do outro – se dá, no filme, na forma da brincadeira, da zombaria, mas também, de maneira cinematograficamente sutil e intensa, sob o modo do *olhar que é devolvido à câmera*. Olhar que é, por exemplo, devolvido por Cekemá, logo depois de iniciar sua narrativa, que, a partir daí, não será mais traduzida pelo filme. É brevíssimo o momento em que o olhar de Cekemá cruza o nosso. Depois ele se esquiva, desvia o olhar, visa um *extracampo* inapreensível, mítico, que se atualiza, nas imagens seguintes, com as canoas a atravessar lentamente o rio. (Figuras 3 e 4)



Fig. 3: Cekemá e a câmera
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*



Fig. 4: Cekemá e o fora-de-campo
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Mais à frente, o convite, o chamado para o ritual, enquadrado por uma janela que nos separa do mundo que está sendo filmado. (Figura 5)



Fig. 5: O convite
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Na verdade, diferentemente da metáfora da janela na perspectiva ocidental, esta já nos coloca dentro da preparação do ritual: somos os visitantes vendo, de dentro de casa, o anúncio do início da festa. Somos também convidados. Em seguida, outra janela por onde um grupo de meninas indígenas observa e, novamente, de uma a outra, o olhar é timidamente endereçado à câmera. (Figura 6 e 7)



Fig. 6: Janela
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*



Fig. 7: Janela
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Voltando da colheita da cana, a criança olha à distância (Figura 8); depois, mais perto (Figura 9), e agora no barco de volta à aldeia, ainda mais perto. (Figura 10)



Fig. 8: Criança olha à distância
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*



Fig. 9: E depois, mais perto
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*



Fig. 10: No barco, ainda mais perto
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Estes olhares breves, discretos, curiosos, às vezes tímidos, são capazes de capturar nosso olhar, nosso desejo de ver. O olhar da câmera – e por meio dela, o do espectador – é fígado pelo objeto do olhar, por aquilo que deseja apreender, conhecer. O cinema, nesse caso, o documentário, se aproxima e se altera por uma espécie diferente de saber, um saber xamanístico, para o qual conhecer é menos objetivar do que *personificar*: para conhecer, nos diz ainda Viveiros de Castro (2002), é preciso subjetivar, tornar o objeto, ao máximo, um sujeito, um *agente*.

Quando os coletores retornam da floresta e entram na aldeia tocando suas flautas já nos vemos, então, em um mundo que não é o nosso e a música – as flautas, os sons da floresta – contribui intensamente para isso. E quando são os caçadores que retornam, o olhar deles nos afeta de outro modo, ainda mais intenso, inquietante: a câmera ainda imóvel filma a fila de homens com suas máscaras, carregando o resultado da caçada; apesar da estabilidade da fotografia, uma alteração se mostra em curso, algo em torno está se transformando.

A fotografia do filme se abre a esta transformação, mobilizando-se: entramos mais efetivamente nesse segundo registro (segundo momento do filme, que, na verdade, já havia se insinuado, antes), o *filme-ritual*: nós – espectadores do documentário – que desejávamos apreender, por meio do olho da câmera, o mundo do outro filmado – nos vemos dentro deste mundo, somos capturados por aquilo que desconhecemos. A câmera perde a estabilidade de seu modo observacional e se torna também *agente*, um dos vários “outros” virtuais que se atualizam ali no processo do ritual.

Agora, todos são potencialmente sujeitos, todos podem, em determinado momento, ascender ao ponto de vista. Nada se reifica totalmente, tudo se aliena, se altera, tudo pode se tornar agente. Se ainda é a câmera que faz a imagem, seu ponto de vista é, no entanto, alterado, matizado, muitas vezes, destituído por outros pontos de vista, estes também pertencentes a sujeitos em metamorfose no ritual. Levada a assumir seu devir-animal diante daqueles que filma, a câmera se torna uma preguiça que amedronta humanos e tracajás. (Figura 11)



Fig. 11: Câmera-preguiça
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Diante dos homens-queixadas que invadem a aldeia, o ponto de vista da câmera oscila: em determinado momento ela assume o corpo do animal que persegue as crianças; mas, imediatamente, em outro plano, passa a compartilhar o olhar das crianças, que são atacadas pelo animal. (Figuras 12 e 13) O mesmo ocorre com outros seres que habitam o universo mítico do ritual, como este humano tornado jaguar: momentaneamente, a câmera parece assumir os afetos de seu corpo, a correr atrás das crianças. (Figura 14)



Fig. 12: Queixadas
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

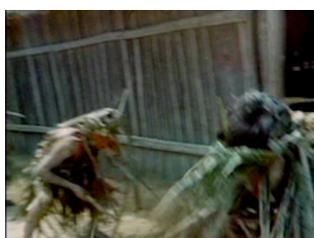


Fig. 13: Queixadas
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*



Fig. 14: Jaguar
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Performativa, a câmera está dentro do ritual, participa dele, é imagem entre outras imagens, em um mundo inconstante de desdobramentos imprevisíveis. Em determinado momento, o olhar que é devolvido pelo humano tornado queixada, pelo queixada tornado humano, é um olhar que parece nos indicar: este não é seu mundo, mas você está implicado nele. Trata-se de um mundo mítico¹⁰, limiar, e o que você vê como humano vestido de queixada é – e não apenas representa – o corpo de um queixada cujas roupas escondem uma forma humana. Momento mítico, porque nos leva a esse lugar originário de indiferenciação entre o animal e o humano.

O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma - como humana -, e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito.” (Viveiros de Castro 2002: 354-355)

Quem olha? Quem nos olha? De quem é este ponto de vista? De quem é este mundo agenciado pelo ponto de vista? (Figura 15)

¹⁰ Eis a definição do mito, segundo o perspectivismo: trata-se de um lugar virtual e originário de todas as perspectivas, onde “o movimento absoluto e a multiplicidade infinita são indiscerníveis da imobilidade congelada e da unidade impronunciável”. (Viveiros de Castro 2002: 398)



Fig. 15: Quem olha?
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Podemos avançar para dizer que quando o dispositivo do cinema se aproxima desse saber dos xamãs, quando a câmera é tomada por este olho mítico, quando todos os objetos são potencialmente sujeitos, digamos que os enunciados se desprendem e a enunciação se complexifica, tornando-se coletiva, transita pelos corpos, atualizando-se em um e em outro, estes que, por sua vez, se metamorfoseiam uns nos outros. “Discurso sem sujeito, disse Levi-Strauss do mito; discurso ‘só sujeito’, poderíamos igualmente dizer, desta vez falando não da enunciação do discurso, mas de seu enunciado.” (Viveiros de Castro 2002: 355)

A filmagem do ritual e a montagem – com valorização do plano-sequência – nos remete, em novos termos, ao regime do *discurso indireto livre* (ou *subjativa indireta livre*, para Pasolini).¹¹ Ainda que construído pelo filme, no interior do filme, esse discurso se virtualiza, se desgarrá de uma instância enunciativa estável, reconhecível, atualizando-se nesse ou naquele corpo, nesse ou naquele olhar, nesse ou naquele canto. Com a abertura do discurso por conta da intensidade da relação, a fala, o corpo e o olhar dos personagens (estes já em metamorfose) podem matizar, por dentro, a perspectiva do diretor.

No caso de *Histórias de Mawary* (assim como em outros filmes-ritual), me parece, a subjativa indireta livre se desenvolve principalmente no interior do plano, no transcorrer do acontecimento, que é acompanhado pela câmera, tendo o plano-sequência e o som direto

¹¹ Sabemos o quanto essa aproximação é arriscada e mereceria desenvolvimento: poderíamos, por exemplo, lembrar o vínculo do regime do discurso indireto livre com a *fabulação* dos personagens, como o formula Gilles Deleuze (2005), em seu comentário à obra de Jean Rouch e Pierre Perrault. Antes, em seu primeiro livro sobre o cinema (*A imagem-movimento*, 1985), Deleuze antecipa a idéia do discurso indireto livre, dizendo, com Bakhtin, que “consiste numa enunciação tomada em um enunciado que por sua vez depende de uma outra enunciação”.

como estratégias fundamentais.¹² O plano-sequência é justamente o lugar de encontro e oscilação das perspectivas. Se, por um lado, ele não deixa de ser o ponto de vista da câmera, que organiza e percorre a cena (sendo constantemente convocada a participar dela), por outro lado, no interior do plano, a troca de olhares e as metamorfoses dos personagens tornam este um teatro inconstante (cuja cena é centrífuga), no qual a câmera é agente e “agida”. Há assim certo embate de pontos de vista, como a decidir, momento a momento, de quem é o mundo que ali se cria. O plano-sequência abriga assim uma cena agonística que o torna heterogêneo e múltiplo.

Mencionemos ainda um aspecto: nesse embate abrigado pelo ritual, o cotidiano não está (ao menos não totalmente) de fora: a performance não se configura como um mundo à parte, como se o teatro da vida estivesse separado do teatro do ritual. Mesmo que canto e dança circunscrevam uma cena teatral, ações e gestos cotidianos povoam a periferia ou mesmo o interior do quadro, produzindo também aí uma mescla. Como se as bordas que definem a cena ritualística fossem tênues, esgarçadas, irregulares: alguns assistem, outros interagem; em algumas malocas, a vida cotidiana parece seguir. As crianças são as principais responsáveis por esse vai e vem entre ritual e cotidiano e, em vários momentos parecem viver as duas dimensões como se fossem parte de uma mesma experiência. (Figura 16)



Fig. 16: Ritual e cotidiano
Fonte: fotograma do filme *Histórias de Mawary*

Vale reiterar, por fim, que 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

¹² O próprio Ruben Caixeta chama atenção para a importância do plano-sequência em *Cineastas indígenas e pensamento selvagem*, 2008.

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. Saímos então do duplo para o múltiplo (lembrando a formulação de Tania Stolze Lima, 1996), do ponto de vista estável para uma série de pontos de vista que se rebatem e se transformam uns nos outros. Ainda que, sabemos bem, o diretor continue a ser a instância organizadora daquilo que foi filmado, os olhares que nos são devolvidos deixam a suspeita de que o mundo no interior do qual o plano foi realizado – o mundo que oscila no interior do plano – pode ser, quem sabe, do índio, do jaguar, do queixada, do bicho-preguiça, da criança...

Para terminar, voltemos à Cekemá, à sua narrativa que atravessa o filme sem que saibamos o seu conteúdo. Seja qual tenha sido a motivação, a opção por não traduzir essa narrativa para o português acaba por ressaltar a musicalidade da fala e destinar às imagens – às paisagens, aos corpos, aos gestos, aos olhares – centralidade na escritura do filme. Mas, há outra implicação, talvez mais importante, deste gesto do diretor: se de um lado o mito é colocado em cena, atualizando-se de maneira frágil, por exemplo, nos olhares dos personagens, de outro, ele se mantém fora de cena – fora-de-campo, melhor dizendo – neste lugar a nós inacessível para onde se endereça o olhar de Cekemá quando se esquia da câmera.

Referências Bibliográficas

- ARAUJO SILVA, Mateus. 2009. “Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro”. *Revista Devires – cinema e humanidades*, 6 (1): 41-69.
- BRASIL, André. 2010. “Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância”. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, 17 (2): 190-198.
- CAMPOS, Haroldo. 2006. “A linguagem do Iauaretê”. In: H. Campos, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. 2008. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Revista Devires – cinema e humanidades*, 5 (2): 98-125.
- COMOLLI, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- DELEUZE, Gilles. 2000. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus.
- GONÇALVES, Marco Antônio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- LATOUR, Bruno. 2002. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru: Edusc.
- _____. 2001. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru, SP: Edusc.
- _____. 1994. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- LIMA, Tânia Stolze. 1996. “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi”. *Mana*, 2 (2): 21-47.
- MAIA, Paulo. 2011. O animal e a câmera. *Catálogo do 15º forumdoc.br*, Belo Horizonte.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2001. *A gaia ciência*. São Paulo: Cia. das Letras.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1982. “O cinema de poesia”. In: P. Pasolini. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: E. Viveiros de Castro, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2008. *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Org. Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.

WAGNER, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Cosac Naify.

XAVIER, Ismail. 1993. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense.