



FORMA E CONTEÚDO EM “TAVA – A CASA DE PEDRA (2012)” E “BICICLETAS DE NHANDERU (2011)” – NOTAS PARA UM DEBATE.

Iulik Lomba de Farias -
Mestrando em Antropologia PPGAnt/UFGD

O presente ensaio tem por objetivo desenvolver algumas reflexões em torno da questão de forma e conteúdo em dois filmes realizados pelo projeto Vídeo nas Aldeias: “Tava – A casa de pedra (2012)” e “Bicicletas de Nhanderu (2011)”. Por meio de uma análise comparativa, intentaremos visualizar as diferenças entre os dois filmes no que concerne a maneira de organização das imagens em discurso, atentando para a representatividade ou não de uma perspectiva Guarani na tessitura da linguagem fílmica.

As relações cosmopolíticas disparadas pelas imagens e as formas com as quais o pensamento indígena opera a linguagem é que possuem autenticidade. Os sistemas intelectuais podem desenvolver reflexões sobre quaisquer conteúdos apoiados em seus acervos teóricos e ontológicos, porém a forma através da qual esse pensamento elaborará suas reflexões será distinta da forma ocidental, por agenciar epistemes por meio de signos concretos e não através de conceitos abstratos comuns a ontologia cartesiana.

Há, portanto, uma série de agências humanas e não humanas com os quais o filme negocia para ser realizado: o capitão da aldeia; a/s parentela/s envolvidas nas filmagens; Ka`aguy Jara (o dono do mato) que necessita ser consultado para emitir suas bênçãos sobre a documentação fílmica de uma caçada para as armadilhas serem bem sucedidas e não desagradarem os espíritos guardiões das florestas; as instituições públicas e/ou privadas promotoras e/ou financiadoras do/s projeto/s, entre outros infinitos agentes que poderiam ser mapeados na rede de relações engajadas ao fazer cinematográfico nos contextos indígenas.

Todo esse conjunto relacional e cosmopolítico afeta diretamente o processo de feitura dos filmes, a escolha de um determinado tema Kokue (roça), implica no acionamento de parentes que cultivam o roçado, demanda explicações cosmológicas sobre a origem do Avati Moroti (milho branco), busca no ñamoi (anceião) suas narrativas, exclui a participação de parentelas inimigas, compra comida extra para a



equipe de filmagem no mercado, circula na aldeia com brancos e equipamentos caros, por exemplo.

As imagens produzidas por esses múltiplos agentes imbricados no filmar, estão submersas e engendradas em uma teia de relações extremamente complexa, sugerem um recorte capilar dessa imensa teia, e ao mesmo tempo, possibilitam uma maior acuidade para analisar relações específicas. Por outro lado, as tensões e os resíduos advindos de equívocos e acertos dessas relações é que dão origem ao filme, e permanecem latentes quando ele é exibido.

“Tava - A casa de pedra” (Video nas Aldeias; 2012), é um filme realizado em contextos Mbya e possui direção coletiva, dividida por dois não-indígenas (Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho) e dois Mbya-Guarani (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira). O que me interessa no longa-metragem é agenciá-lo como dispositivo deflagrador de uma reflexão sobre forma e conteúdo, analisando a perspectiva indígena e a noção de escritas e narrativas concretas.

O longa chamou-me atenção pelo fato de se diferenciar sensivelmente do filme anterior realizado por Ariel Ortega e Patrícia Ferreira “Bicicletas de Nhanderu”, pois me parecia que o material sobre as casas de pedra, tinha uma sensibilidade discursiva totalmente deslocada da atmosfera produzida pelo Bicicletas.

Na obra de 2012 os diretores indígenas e não-indígenas envolvem-se em um enovelamento de relações entre regimes de significação e conceituação completamente distintos mobilizados para dar vista a “interpretação mítico religiosa dos Mbya-Guarani sobre as reduções jesuíticas do século XVII no Brasil, Paraguai e Argentina.” Este trecho retirado da contra-capa do dvd que contou com o patrocínio do Iphan e do Minc, pode nos fornecer uma boa imagem do quão pretensiosa é essa afirmação, ou mesmo o quanto ela é impossível de ser realizada nesse contexto.

De que maneira dois regimes de produção de conhecimento tão distantes e incompatíveis entre si podem gerar uma interpretação Mbya do conceito de Tava? Todos sabemos que ao fazer um filme negocia-se enquadramentos, dá-se preferência a esse ou aquele ângulo de registro fotográfico, escolhe-se um grupo de imagens desprezando outros infinitos possíveis no momento da montagem; ou seja, será que o exercício de fazer um filme “intercultural” sobre as Tava, não reside em uma interpretação sobre a relação dos Mbya com as casas de pedra, e não em uma interpretação Mbya sobre as casas de pedra?



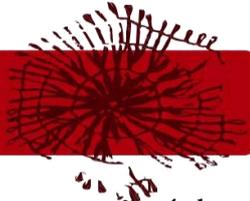
O problema da patrimonialização material e imaterial da cultura, e o movimento de aspeamento de seus `aspectos` alicerçado a uma concepção positivista inerente ao Estado, promove um corte nas redes entre os fenômenos, circunstâncias e socialidades, para objetificar tal recorte sob circunscrição de escopo científico com efeito-fim já previamente determinado. Iphan e Minc não estão isentos de intencionalidades e procedimentos verticais que tem implicações diretas sobre o filme e sobre o discurso imagético organizado pela montagem.

A propósito, se a direção fosse somente indígena e a montagem executada especificamente por cineastas Mbya, o filme seria outro e poderia ser de fato uma interpretação dos Guarani-Mbya sobre as Tava, mas não é o caso. Aqui me parece aplicável apenas o conceito de tradução, pois o filme fornece muito mais uma leitura da relação cosmopolítica dos sujeitos afetados pelas casas de pedra, do que uma interpretação filosófica fundamentada numa ontologia Mbya sobre elas.

As falas recolhidas e expostas no longa-metragem operam dentro um sistema conceitual indígena e sugerem uma filosofia própria, porém a forma como elas estão dispostas na sequência das imagens durante o filme, produzem uma impressão de peças marcadas para situar o foco narrativo em terceira pessoa: olhem o que os índios pensam, e não olhem o que pensamos nós.

Um indício claro dessa posição discursiva ao narrar, está nas sequências em que os diretores indígenas são filmados andando pelo Museu das Missões em uma performance de aura forçada em que eles aparecem desconfortáveis, produzindo a impressão de estarem completamente apartados das Tava. A figura da casa de pedra tão potently elaborada e articulada na cosmologia Mbya, aparece apenas como tema orientador dos depoimentos gravados com os xamãs e não como personagem condutor da narrativa.

Obviamente os depoimentos estão permeadas de relações cosmopolíticas entre as Tava Mirim existentes no céu, os Nhanderu Mirim que levantaram as Tava, os Jesuítas assaltantes, Sepé Tiaraju o grande guardião-guerreiro, entre outros sujeitos citados. Tais posições e perspectivas estão apenas enraizadas no texto falado pelos depoentes, que constroem a sua maneira um discurso performático diante da câmera, mas não penetram no discurso fílmico propriamente dito, pois esse permanece produzido em estruturas formais jornalísticas e expositivas distanciadas do eu-narrador guarani.



A minha sensação é de um filme drasticamente apartado da forma Mbya de fazer filmes. Por mais que os xamãs e o próprio Ariel o tempo todo reforcem em seus diálogos filmados uma vontade cosmopolítica de “contar a história sobre as Tava do seu jeito” em função de as versões contadas espelharem visões não-indígenas acerca do tema, o filme não comporta uma narrativa interna as imagens que compõem “o jeito” Mbya de contar histórias.

A edição (montagem), processo através do qual a organização das imagens dão origem ao discurso fílmico mobilizado, é assinada nos créditos do longa apenas por não-índios (Vincent Carelli e Tatiana Almeida), e seu ordenamento semântico corporeifica discursiva e formalmente o filme, segundo premissas de um pensamento alienígena operado por mecanismos completamente exógenos ao sistema intelectual e de significação indígena. Parece-me que a ânsia apresentada por Ariel e pelos xamãs escolhidos como interlocutores, em expressar “o seu jeito de contar a história” das Tava, não foi contemplada na forma fílmica produzida pela montagem.

Aparece então, o problema da supremacia do conteúdo e não da forma indígena de conhecer, pois os procedimentos de linguagem expostos no filme, caracterizam uma expropriação da forma indígena de narrar, para tornar um dado conhecimento e/ou tema absorvível e/ou inteligível às ontologias cartesianas euro-saxãs figuradas no Estado (Iphan e Minc) e no público (espectadores e pesquisadores). Mais uma vez reincido sobre a discussão de que no filme Tava está ausente a perspectiva indígena, para no máximo efetivar-se uma tradução das implicações incidentes sobre o conteúdo-objeto do qual a narrativa trata.

O local de fala está situado no âmbito da exterioridade discursiva, priorizando os caracteres descritivo-ilustrativos e não os agentes constitutivos da perspectiva Mbya acerca das Tava. O que está em jogo aqui são as possibilidades de inscrever-escrever narrativas com imagens, a partir de operações semânticas que manejam signos concretos e suas relações internas (dos signos entre si) e externas (entre os signos e os significantes latentes no mundo), para arquitetar um discurso gestado à luz de conceitos indígenas que deem conta de expressar a sofisticação formal da perspectiva Guarani-Mbya, sem ocidentalizá-la subtraindo Tava a uma roupagem de conteúdo a ser observado.

As incompatibilidades geradas pela insistente separação cartesiana entre forma e conteúdo na tradição da teoria culturalista do conhecimento, acarreta na instrumentalização da relação com os sistemas e regimes intelectuais indígenas, a



partir de uma atitude utilitarista e etnocêntrica¹, pois o pensamento científico dos não-índios estaria apenas interessado em extrair o que existe de científicável nos acervos nativos, para transformá-lo em motivos conteudísticos desconectados dos corpos produtores das relações que dão origem ao conhecimento indígena.

No filme, a ideia de Tava vem muito mais exposta por chaves teóricas e semânticas orientadas pela prerrogativa de torná-la inteligível ao Juruá e cumprir seus efeitos-fim de tradução premeditados pelo projeto do qual foi fruto, do que busca promover uma forma Mbya de escrita imagética, alavancada por significações cosmológicas e relações cosmopolíticas entre os seres e as coisas que atravessam o conceito Tava.

Não estou afirmando categoricamente que o filme não tenha importância informativa e/ou expositiva para o efeito-fim designado para ele, pois vejo seu papel bem desempenhado na agenda de documentação do patrimônio cultural indígena alavancada pelos órgãos envolvidos no projeto. Todavia, a forma com a qual as imagens são sequenciadas para a composição do discurso denunciam um manejo racionalizado em eixos de causalidades explicativas muito similares a grande maioria dos filmes produzidos pelo Video nas Aldeias.

O que quero enfatizar é o fato de a imagem das casas de pedra, orbitar em uma linha epistemológica tangencial na qual a noção de Tava não está articulada como conceito, mas sim como objeto de investigação científica que no máximo pode fornecer um registro pontual das relações entre os Mbya e as Tava. O filme fica aquém de demonstrar uma interpretação indígena específica, pois apenas identifica que existe uma especificidade relacional na qual ambos sujeitos (as Tava e os Mbya) estão engajados, e lança mão de procedimentos tradutores para o público perceber isso, sem fazer com que a diferença esteja impressa na forma-filme.

Estou tomando Tava como objeto de reflexão mas o problema que levanto pode ser facilmente estendido a uma investigação mais ampla em outros trabalhos cinematográficos oportunizados em oficinas técnicas ministradas por Carelli e sua equipe. O espaço da experimentação e da invenção tão caros ao exercício de um cinema emancipado, pautado na facilitação da autonomia de gesto e linguagem para a emergência de formas novas e eminentemente indígenas, é substituído pela

¹ Viveiros de Castro analisa a questão do utilitarismo e do etnocentrismo na relação entre conhecimento indígena e conhecimento científico em *A Natureza em Pessoa – sobre outras práticas de conhecimento* (2007).



reprodução de um discurso representacional mecânico formulado para ser bem sucedido a priori.

Ao empregar fórmulas semânticas alopáticas determinadas por necessidades comunicativas pré-concebidas, a forma de narrar indígena é subjugada a modelos narrativos já assimilados por uma idéia de público e de entendimento, muito distantes de um sistema de significação Guarani-Mbya. O fato de o filme engendrar um esquema de funcionalidade institucional bem definido, prescreve objetivos e usos exacerbadamente rígidos para a obra, que negam a imprevisibilidade intrínseca ao pensamento indígena, e inviabilizam o surgimento de formas não controladas.

Esta super-valorização do controle formal sobre a tessitura do discurso, e portanto sobre a ordenação das imagens, alicerçada às metas prévias estabelecidas pela intencionalidade de patrimonialização, desloca o caráter de desenvolvimento de narrativas indígenas para um segundo plano, pois a função do filme não está situada em fornecer uma imagem da elaboração do pensamento indígena, e sim em disponibilizar um produto que atenda demandas externas a ele.

A agência daquele que narra é visivelmente expropriada dos índios e posicionada em favor de uma presença onisciente flutuando com o status de autoridade explicativa. Em trechos nos quais está ocorrendo a projeção do filme britânico *A Missão* (Roland Joffé 1986) em uma aldeia Mbya no Rio Grande do Sul, por exemplo, - uma típica estratégia de abordagem prescrita em manuais de cinema documentário e que o *Vídeo nas Aldeias* esgotou-se em utilizar e que os Guarani não necessitariam reproduzir -, minimizam a potencialidade criativa de seus repertórios metodológico e estético, pois eles poderiam vulcanizar soluções e tratamentos inéditos às imagens, além de ser bem pouco provável que a decisão e/ou persuasão para adotar essa retórica de linguagem tenha partido dos índios, até pela insistente recorrência dessa escolha perpassar diferentes filmes do projeto de Carelli.

A questão para a qual chamo atenção, conquanto, reside na crítica à replicação viciosa de métodos de filmagem e recursos semânticos por parte do *Vídeo nas Aldeias*, independentemente da etnia envolvida na realização cinematográfica. Na verdade, minha aposta é que essa reutilização dos mesmos procedimentos retóricos, passa por uma proeminência da necessidade de circulação e visibilidade dos filmes; o foco está muito mais na recepção dos não-índios e no seu entendimento dos temas e assuntos abordados, do que na elaboração de formas e narrativas propriamente indígenas.



Já em *Bicicletas de Nhanderu*, a linguagem desenvolvida tem maior tonalidade de autonomia, as formas de encadeamento das imagens e a estrutura narrativa estão alicerçadas em motivos imprevistos, percebe-se que o roteiro está em aberto o tempo todo e os acontecimentos filmados respondem a própria dinâmica cotidiana da reserva. O dispositivo disparador do filme se encontra na necessidade de se construir uma nova casa de reza, mas claramente o roteiro não se trata de um discurso sobre a construção da Opy, tampouco apresenta a pretensão de dar explicações acerca da noção Mbya de Opy.

Ariel e Patrícia são Mbya, e fica evidente que para ele não há necessidade de descrever a importância da casa de reza, até porque ele e seu conspécíficos tem total domínio do que representa a Opy e qual a sua relevância para o povo Guarani. A direção portanto, se encaminha muito mais para um desvendar de nuances corriqueiras do dia a dia que entrelaçam as perspectivas indígenas em uma tentativa de explorar a própria noção mais ampla de pessoa, sua relação com o mundo dos espíritos e com o mundo dos homens.

Para isso o filme acompanha os movimentos diários de um xamã que ora encontra-se em conexão profunda com o universo mítico e seus agentes, Yamandu, Jaguarete, Nhandejara, privando-se do consumo de carne, das relações sexuais, e ora circula entre os vivos, joga cartas, aposta o pouco dinheiro que tem no jogo, dança forró como todos os outros habitantes de seu território. Poderíamos dizer que a preocupação antropológica anglo-europeia de documentação de patrimônio e fixação de uma “identidade cultural” não tem espaço algum na narrativa, o filme na verdade se mobiliza para dar a ver o modo como Ariel e Patrícia se portam ante a realidade em que vivem e nada mais.

Eles estão muito pouco preocupados em dizer ao branco o que é isso ou o que é aquilo, o que representa isso ou aquilo, a linguagem está toda arquitetada para estabilizar a relação dos dois diretores com seu povo, com sua aldeia, com seu xamã, sem pretensão de desenvolver uma análise exógena pautada em conteúdos ou efeitos-fim premeditados. A forma fílmica parte de uma espécie de endogenia de olhar o mundo com os olhos Mbya, a maneira com que as imagens são articuladas tecem uma narrativa bastante distante da estrutura cartesiana expositiva, o fluxo da montagem não está arregimentado para contar uma estória específica e sim para externalizar um conjunto de sensações imbricadas em um estar no mundo que narra por induções



sensíveis, por encadeamentos lógicos articulados a um sistema intelectual aberto, que pressupõe o inesperado, o incalculável, o invisível e o não dizível.

É até difícil pontualizar um tema hegemônico na narrativa, o filme não discorre sobre um aspecto recortado, o que é trabalhado em seu escopo são variados aspectos que comunicam-se entre si, redes de relações das mais diversas ordens são ativadas pelo ato de fazer o filme, múltiplas narrativas são alavancadas pelo proceder do realizador que caminha pelo território com sua câmera, para posteriormente conjugar essas narrativas no entorno de um suporte cosmológico que dá corpo e substância ao discurso elaborado sem objetificar temáticas e/ou conteúdos.

O título do filme já nos dá pistas dessa abertura, pois a nomenclatura “Bicicletas de Nhanderu” foi retirada de uma fala do xamã quando ele esforça-se em sintetizar a noção Mbya do que seria um xamã e qual seria sua função no mundo dos vivos. Deparamo-nos, então, com uma narrativa que visivelmente foi resolvida no momento da montagem, com a realização já em andamento a partir de uma identificação posterior da/s estória/s presente/s nas imagens.

A narrativa medular que encadeia essas imagens em uma forma-filme não foi premeditada em um roteiro fragmentado em planos e nem mesmo em ações, os acontecimentos que a camera encontra em sua trajetória entre os Mbya são muito fluidos, espontâneos e preservam uma atmosfera de profunda integração com o espaço e com as pessoas. A cosmovisão Guarani Mbya empenha-se como uma espécie de catapulta para a criação de imagens que, apesar de serem um recorte do mundo físico e corpóreo, tem de dar conta de circular discursos advindos do mundo dos espíritos e da religiosidade.

A cena em que o xamã conta a Ariel as consequências do exercício do xamanismo sobre o corpo e os cuidados a serem tomados com alimentação e procedimentos mágicos para alcançar a iluminação de Nhanderu, e diz a ele e sua equipe que se tornar xamã resulta, entre outras coisas, em abdicar do sexo por incapacidade de ereção, risos incontrolados tomam conta do som direto que vinha sendo desenvolvido com uma alta dose de seriedade e respeito de escuta, denunciando marcadamente que a noção de imprevisibilidade e de falta de controle não são em momento algum problemas a serem solucionados, mas sim fundamentos prévios intrínsecos aos modos de realização empregados pela direção.

Outra sequencia em que o inesperado passa a ser incorporado e assumido como parte integrante e fundamental tanto para o processo do fazer fílmico, quanto



para a narrativa produzida, é o registro da caminhada de um menino até uma fazenda vizinha a aldeia para pedir alimentos aos colonos. Ao longo de sua trajetória até o local, Ariel faz algumas perguntas despreziosas, informais ao personagem que revelam deliberadamente a ausência de um roteiro fixo e fechado, as indagações notadamente surgem do imprevisto instantâneo de acordo com a necessidade de interação entre os diretores e seu interlocutor-personagem, em ascendência gradativa até culminar em uma performance de extrema instintividade na qual a criança canta e dança a seu modo um dos clássicos de Michael Jackson.

Novamente o distanciamento e a observação isenta de interferências é substituída pela comicidade extrema provocada pela irreverência performática do menino, surpreendendo Ariel, vulcanizando risadas de ambos e deflagrando as aberturas inerentes de um roteiro que nada mais é do que a intencionalidade do realizador de fazer um filme. O roteiro é a vida e a câmera o mediador que fragmenta a vida em imagens, para depois dar vida a forma-filme.

Esta vida Mbya recortada pelo enquadramento e sistematizada em formas e narrativas pela montagem, apresenta uma elaboração intelectual e discursiva demasiada autêntica e particular em que o conteúdo é intencionalmente desprezado, pois o real interesse de Ariel e Patrícia está em contar uma história do seu modo. Até mesmo a história que eles gostariam de contar parece ter sido descoberta ao longo das filmagens sem possuir um tema elegido a priori, as imagens do mundo é que lhe ofertaram a história que deveria ser tecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Mauro. 2015 « Matemática concreta » *Sociologia e Antropologia* 5(3): 725-744.

COELHO DE SOUZA, Marcela. 2014. “Conhecimento indígena e seus conhecedores: uma ciência duas vezes concreta” In: Carneiro da Cunha, Manuela e Cesarino, Pedro (orgs), *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora Unesp e Cultura Acadêmica. Pgs: 195-218.

GONÇALVES, Marco Antonio. 2012. “Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens.” In: GONÇALVES, Marco Antonio, MARQUES, Roberto e CARDOSO, Vania. *Etnobiografia: subjetivacao e etnografia*. Rio de Janeiro: 7letras.



HUGH-JONES, Stephen. 2012. “Escrita na pedra, escrita no papel” In : Andrello, Geraldo (org), Rotas de criação e transformação. Narrativas de origem dos povos indígenas do Rio Negro. FOIRN/ISA. Pgs 138-167.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989. “A Ciência do Concreto” In: O Pensamento Selvagem. Campinas: Papirus.

SANTOS, Gilton Mendes dos; DIAS JR., Carlos Machado. 2009. “Ciência da floresta: Por uma antropologia no plural, simétrica e cruzada”. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 52, n. 1, jan.,p. 137-160.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2007. “A Natureza Em Pessoa: Sobre Outras Práticas De Conhecimento”. Encontro "Visões do Rio Babel. Conversas sobre o futuro da bacia do Rio Negro". Instituto Socioambiental e a Fundação Vitória Amazônica, Manaus, 22 a 25 de maio de 2007.