

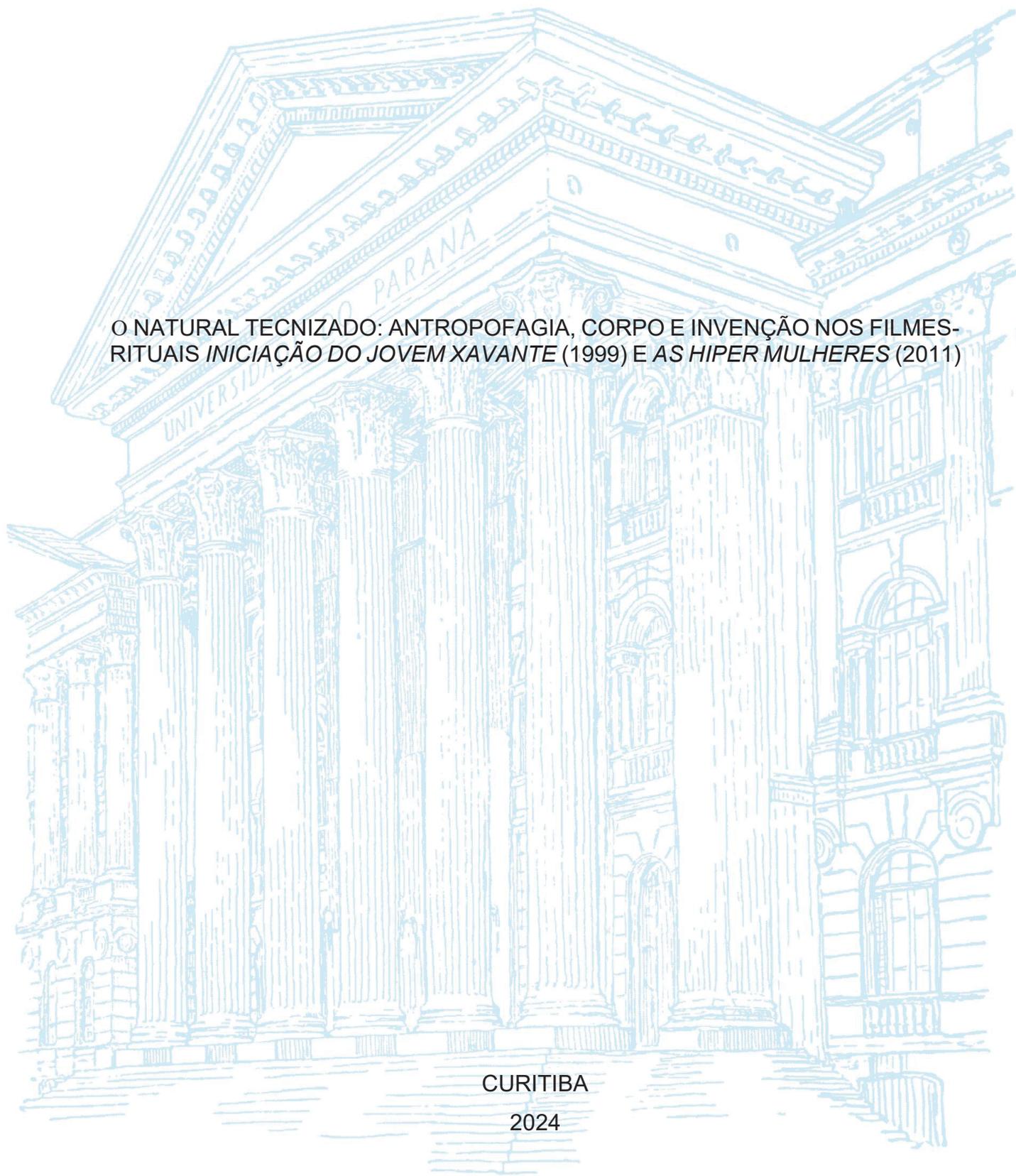
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SAMIR GID ROLIM DE MOURA MOREIRA

O NATURAL TECNIZADO: ANTROPOFAGIA, CORPO E INVENÇÃO NOS FILMES-  
RITUAIS *INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE* (1999) E *AS HIPER MULHERES* (2011)

CURITIBA

2024



SAMIR GID ROLIM DE MOURA MOREIRA

O NATURAL TECNIZADO: ANTROPOFAGIA, CORPO E INVENÇÃO NOS FILMES-  
RITUAIS *INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE* (1999) E *AS HIPER MULHERES*  
(2011)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Comunicação, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. João Martins Ladeira

CURITIBA

2024





MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO -  
40001016071P8

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **SAMIR GID ROLIM DE MOURA MOREIRA** intitulada: **O NATURAL TECNIZADO: ANTROPOFAGIA, CORPO E INVENÇÃO NOS FILMES-RITUAIS INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE (1999) E AS HIPER MULHERES (2011)**, sob orientação do Prof. Dr. JOAO DAMASCENO MARTINS LADEIRA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Março de 2024.

Assinatura Eletrônica

01/04/2024 10:03:05.0

JOAO DAMASCENO MARTINS LADEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

01/04/2024 11:04:50.0

ANDRÉ GUIMARÃES BRASIL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

Assinatura Eletrônica

02/04/2024 11:30:45.0

JOSÉ CARLOS FERNANDES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

---

Rua Bom Jesus, 650 - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80035-010 - Tel: (41) 3313-2063 - E-mail: ppgcom@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.  
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 353395

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 353395

Para minha vó Diva, um exemplo de amor e força. Sempre na lembrança.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha mãe, Anette, pelo apoio e amor incondicional. Agradeço por sempre estar ao meu lado, aconselhando e me ensinando a antever e lidar com os desafios. À senhora que, nos meus momentos mais atulhados, lembrou-me de que as responsabilidades andam de mãos dadas com a leveza, e de que as leituras podemos levar para debaixo da sombra da jabuticabeira.

Aos meus avós, Joel e Zoraide, por serem meu segundo pai e minha segunda mãe, uma torcida ferrenha e uma fonte de fé que a vida me deu. Há seis anos, Curitiba é um lar e a minha educação continua por causa do cuidado que temos uns com os outros e da generosidade de vocês.

À Bárbara Piazza, minha companheira, pelo diálogo, paciência e compreensão que leva, todos os dias, a me sentir no lugar certo. Além disso, pelo amor que me dá todas as forças. Simplesmente, por me fazer feliz, e muito.

Aos meus irmãos, Miguel e João Pedro, porque a vinda de vocês pra capital me imprimiu um abraço e um orgulho. Com vocês aqui, tocar a vida devagarinho, mas junto, é trabalhar com gosto.

Ao meu pai, Sergio, e à minha avó, Diva, por me deixarem amor, discernimento e me ensinarem que ambos são a mesma coisa. Porque, com isso, quando me fizeram questionar se havia amor no que eu fazia, a curiosidade parecia uma bisbilhotice mais amável e correta do que qualquer sentimento intelectual. Aprendendo assim, continuo o amor de vocês começando todas as perguntas e ensaiando cada resposta.

À tia Marcia, ao tio Valtar e ao João Luis, meus ombros amigos. Toda minha gratidão por me fazerem sentir seguro e amado de longe e toda vez que volto ao norte.

Ao meu orientador, professor João Ladeira, pelo aprendizado que me deu, por toda a experiência que compartilhou em seus conselhos e, às vezes sem notar, pela útil perspicácia em meros comentários. Obrigado também pelas provocações e pela agudeza, que ajudou a elevar o nível desta pesquisa — e a rir um pouco mais —; pelas mais diversas e excelentes referências, pela parceria na revista Ação Midiática e pelo privilégio de ter reuniões mensais, coisas que só mostram ainda mais a sua dedicação. Estar contigo foi estar com os ouvidos atentos e tomar boas notas.

Aos professores André Brasil (PPGCOM/UFMG) e José Carlos Fernandes (PPGCOM/UFPR) pelos comentários, sugestões e críticas construtivas nas bancas de qualificação e de defesa. O quanto o texto e eu ganhamos com suas palavras é muito mais do que poderia imaginar. A vocês, a minha profunda admiração.

Aos professores da linha de cultura do PPGCOM da UFPR com quem cursei disciplinas e que contribuíram para esta pesquisa e para a minha boa passagem pelo programa: João Ladeira, Maurício Liesen (agora no PPGCOM/UTP), Rodrigo Botelho, Valquíria John, Wendell Hertz, os meus agradecimentos. Em especial, o reconhecimento às leituras rigorosas e inteligentes do Prof. Rodrigo Botelho, à receptividade da Profa. Valquíria John, que deixou tudo aprazível e descomplicado, e às aulas e encontros com o Prof. Maurício Liesen, cuja sensibilidade, eloquência e conhecimento da comunicação me marcaram profundamente.

Aos professores Rafael Tassi (PPGCINEAV/UNESPAR; PPGHIS/UFPR), Cauê Krüger (PUCPR), Aline Iubel (UFSCar), e Dayana Cordova (UFPR), pela querideza, aprofundamento e referências da antropologia, uma área totalmente nova para mim, e sobre cinema intercultural e do terceiro mundo.

Ao grande Victor Finkler, amigo e melhor surpresa do mestrado. Agradeço a companhia em congressos, intervalos, finais de semana, enfim, nessa nova fase da vida. Trabalhamos a ansiedade e o excesso de compromisso falando sobre filmes, política, amenidades e, claro, pitando um cigarro. Sem você, não sei como teriam sido esses anos.

Aos amigos-irmãos, Vítor Zannin e Pinhalão, meus queridos e mais, agradeço apenas por tudo, porque qualquer palavra seria lero e, muito espaço, pouco. Alívio pra mim é que é uma metáfora da imagem de vocês de braços abertos, sempre me recebendo. Não fosse isso, esta pesquisa não saía. Não fosse inventarmos algo provocativo e criativo pra fazer, eu não seria uma pessoa realizada.

Aos amigos Miguel Bugalski e Carol Ivanski, pelos divertidos encontros, trocas acadêmicas e amenas, assim como aos amigos queridos do grupo Buganski. Todos vocês me influenciaram a viver mais pelas salas, pátios e bibliotecas das universidades, a viver melhor.

Aos amigos João Pedro Rezende, João Guilherme Maia, Gabriel Fuck, Bia Zannin, Pedro Berté, Letícia Dombroski, Hugo Oliveira, Julia Rodrigues e Luiz Guilherme: vocês são a minha graça e a minha saúde.

À velha guarda da Nuna, especialmente à Adriana Samaan, Lili e Amanda pelo incentivo na busca da minha realização fora do mercado publicitário.

Aos pés vermelhos, João Gabriel Fonseca, Raphael Silva e Sara Caskoski pela força desde a terrinha do Norte Pioneiro e pela lembrança boa e recorrente de Japira. Isso me mantém nos trilhos. Agradeço do fundo do peito a Luis Sandoval Honório, que cuidou de mim como um pai, proseou como irmão mais velho e se tornou um amigo com quem sempre posso contar.

À Maria Cleusa, por zelar pelos meus avós e, agora também nos últimos anos, por mim. Foram muitas conversas, risadas e aniversários com só nós quatro ao redor da mesa. Sua presença sempre foi acolhedora e o seu trabalho necessário.

Agradeço à Rosangela Cardoso pela atenção, pelos conselhos, provocações e reflexões. Além de ter sido importantíssima como minha psicóloga, como professora também foi querida de se preocupar com o estado da minha pesquisa.

A todas as pessoas que, mesmo não sendo diretamente mencionadas, desempenharam papéis significativos ao longo deste processo, meus sinceros agradecimentos.

E, finalmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida nesses dois anos, permitindo-me dedicar integralmente à paixão de escrever e pesquisar, assim como contribuir para o conhecimento do cinema de realização indígena, no nível de compromisso que ele merece.



PIGNATARI, Décio & HORYLKA, Franklin, 1979. Do projeto Alfabeto Vertical, "Franklinstein".

## RESUMO

Esta dissertação aborda, de forma exploratória, as qualidades interculturais, interétnicas e impuras dos filmes-rituais indígenas do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) a partir do cruzamento socio-filosófico da Antropofagia. Empreende-se a conceitualização de um cinema antropófago, no qual a dimensão política, estética e social dos filmes se integram como pensamento e conduta, passando de modelo medial fílmico para modelo medial protético, a fim de pôr o corpo no centro do debate intercultural. Entre culturas e “culturas”, convenções e invenções, o corpo é a potência, a criação da comunhão e da utopia no cumprimento da síntese homem natural tecnizado (corpo-câmera-cosmos), que reconfigura as sublimações antagônicas de sujeito e objeto, natureza e cultura, eu e outro, tempo e o ser. Toma-se por objeto de análise dois grandes filmes produzidos pelo VNA, *Wapté mnhõñ: iniciação do jovem xavante* (1999) e *Itão kue-gü: as hiper mulheres* (2011). De forma sincrônica pelo devir, das oficinas de formação de cineastas indígenas do VNA, passamos ao cinema-verdade e ao cine-transe de Jean Rouch, às potências do falso, o corpo e o pensamento na imagem-tempo, ao Super-8 Marginal.

Palavras-chave: Antropofagia; Cinema de realização indígena; Corpo; Filme-ritual; Vídeo nas aldeias.

## ABSTRACT

This study addresses, in an exploratory way, the intercultural, interethnic and impure qualities of indigenous ritual films from the Video in the Villages project based on the socio-philosophical intersection of Anthropophagy. The conceptualization of an anthropophagous cinema is undertaken, in which the political, aesthetic and social dimensions of films are integrated as thought and conduct, moving from a filmic medial model to a prosthetic medial model, in order to place the body at the center of the intercultural debate. Between cultures and “cultures”, conventions and inventions, the body is the power, the creation of communion and utopia in the fulfillment of the synthesis of technized natural man (body-camera-cosmos), which reconfigures the antagonistic sublimations of subject and object, nature and culture, self and other, time and being. The object of analysis is two major films produced by the Video in the Villages, *Wapté mnhõnõ: initiation of the young xavante* (1999) and *Itão kue-gü: the hyperwomen* (2011). In a synchronous way through becoming, from the training workshops for indigenous filmmakers at the Video in the Villages, we move on to cinema-verity and Jean Rouch's cine-trance, to the powers of the false, the body and thought in the time-image, to the Marginal Super-8.

Keywords: Anthropophagy; Body; Indigenous cinema; Film-ritual; Video in the Villages.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PAISAGEM COM BICHO ANTROPOFÁGICO II .....	95
FIGURA 2 –ABAPORU .....	95
FIGURA 3 –FAC-SÍMILE DO MANIFESTO ANTROPÓFAGO.....	102
FIGURA 4 – TORQUATO-NOSFERATO TOMA ÁGUA DE COCO .....	121
FIGURA 5 –VISÃO E REPRODUÇÃO DA VIOLÊNCIA E DA CULTURA POR NOSFERATO E PELAS IVANPS.....	121
FIGURA 6 –LETREIRO ANTECIPA COMO O FILME IRÁ TERMINAR OUTRO ....	124
FIGURA 7 – LETREIRO DE FIM DE ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER (1967) E DE O VAMPIRO DA CINEMATECA (1977) ....	124
FIGURA 8 – LUTA DE RAÍZES, OI'Ó .....	136
FIGURA 9 – AMANHECER EM SANGRADOURO .....	137
FIGURA 10 – ENSAIO DOS PADRINHOS .....	138
FIGURA 11 – JOCOSIDADE DOS ETEPA .....	139
FIGURA 12 – JOCOSIDADE DOS ETEPA .....	139
FIGURA 13 – JOCOSIDADE DOS ETEPA .....	139
FIGURA 14 – JOCOSIDADE DOS ETEPA .....	140
FIGURA 15 – BRIGA ENTRE OS TIROWA E AS MULHERES .....	141
FIGURA 16 – ESPÍRITOS <i>WADZEPARI'WA</i> ROUBAM AS MÁSCARAS.....	142
FIGURA 17 – O FIM VOLTA AO COMEÇO.....	143
FIGURA 18 – TAPUALU COM A FITA CASSETE DOS CANTOS.....	146
FIGURA 19 – PRIMEIRO ENSAIO DO JAMURIKUMALU .....	146
FIGURA 20 – BRIGA ENTRE HOMENS E MULHERES DE IPATSE .....	147
FIGURA 21 – MULHERES ZOMBAM DE TUGUPÉ .....	147
FIGURA 22 – JAMURIKUMALU E A CRENÇA.....	148
FIGURA 23 – KANU ENSINA UM CANTO A AMANHATSI .....	149
FIGURA 24 – HOMEM XAVANTE E SUA MÁSCARA DO FLAMENGO.....	158
FIGURA 25 – HOMENS XAVANTE USANDO O SUTIÃ DE MENINAS ETEPA.....	159
FIGURA 26 – RAPAZ XAVANTE É ZOMBADO ANTES DE CONHECER A NOIVA .....	159
FIGURA 27 – DANHONO E A CRENÇA.....	166
FIGURA 28 – PARABOLICAMARÁ.....	172
FIGURA 29 – STAR WARS EM IPATSE .....	174

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 — RITUAL DE INICIAÇÃO .....	133
QUADRO 2 — CATEGORIAS MASCULINAS/ CONDIÇÃO SOCIAL, RITUAL OU FASE ETÁRIA APROXIMADA .....	134
QUADRO 3 — CATEGORIAS ETÁRIAS E CLASSES DE IDADE.....	135

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>2 REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	<b>36</b>
2.1 VNA .....	40
2.1.1 Vídeo Nas Aldeias .....	41
2.1.2 Varan nas Aldeias .....	46
2.1.3 Processos de produção .....	51
2.1.4 Do Nada ao Tudo .....	55
2.2 TRANSE E SUBJETIVIDADE .....	60
2.2.1 Jean Rouch .....	61
2.2.2 Subjetividade: sonhas acordado ou atualizar-virtualizar? .....	65
2.2.3 Da Imagem-Movimento à Imagem-Tempo .....	69
<b>3 ANTROPOFAGIA E CINEMA</b> .....	<b>81</b>
3.1 DO SONHO À PREGUIÇA: ASSIM FALOU OSWALD DE ANDRADE .....	88
3.2 MARCHA INTERRUPTA .....	97
3.3 CINEMA ANTROPOFÁGICO? .....	106
3.4 ANTROPÓFAGO CINEMA .....	113
3.4.1 Je Est Umas & Outras com Ivampirismo .....	119
<b>4 DISCUSSÃO</b> .....	<b>127</b>
4.1 UM RASTRO, UMA ANÁLISE PRELIMINAR .....	131
4.1.1 Os Filmes-Rituais na Imagem-Tempo .....	131
4.1.2 Wapté Mnõnhõ: Iniciação do Jovem Xavante .....	132
4.1.3 Itão Kue-Gü: as Hiper Mulheres .....	145
4.1.4 O Devir no Corpo na Imagem .....	152
4.2 O NATURAL TECNIZADO .....	167
4.2.1 Câmera-corpo-cosmos .....	167
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CINEMA AMERÍNDIO INFORMARÁ</b> .....	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>187</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Dado o cinema e emprestada a antropologia, vulgarmente chamamos de cultura a autenticidade com que um corpo pintado e adornado, à beira de uma floresta de conceitos e às vezes de alvenaria, com igapós, antenas e outros elementos turvos, coloridos ou modernos, trança uma rede e celebra uma festa de ponta cabeça na objetiva. Constantemente, atribuímos o nome de interculturalidade e interetnicidade à constituição autêntica adequada ao giro socio-tecnológico — para nossos propósitos, a comunicação — desse mesmo corpo, desde que, certa originalidade, ou submissão, deixe-nos, espectadores e estudiosos, também de pernas pro ar, trocando em miúdos a impureza de um relativo que se comunica no espelho. Em último caso, certamente patenteamos o cinema de realização indígena, primeiro como o fenômeno intercultural do vem e vai da aldeia e do sobe e desce da cidade, não necessariamente nessa ordem, representado e reproduzido por povos ameríndios como uma dádiva — tome filme, dê-me evidência da (inter)cultura, da intercomunicação, portanto. Segundo, como campo de discussão; restaurada a Filosofia, Antropofagia<sup>1</sup>, certamente, deve ser o mesmíssimo corpo subvertendo, mas não anulando, tudo o que foi dito acima.

Décio Pignatari (2004, p. 159), comunicólogo, semiótico, poeta de vanguarda e antropófago de carteirinha, uma vez afirmou: “toda vez que vem à tona, o cadáver de Oswald de Andrade assusta”. E não sem razão, entre modernistas, filósofos, sociólogos, críticos literários e leitores, a figura do pai da Antropofagia foi tão controversa quanto sua teoria. Esperamos o mesmo impacto ao tratarmos de um tema já recorrente em pesquisas no campo da comunicação, o cinema de realização indígena, mais precisamente os filmes-rituais produzidos pelo pioneiro projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), trazendo, talvez, um tanto a mais de susto.

Apesar dessa subversão teórica, ou ao menos uma escolha suspeita para alguns que consideram a Antropofagia uma máxima moderna e nacional obsoleta e para outros apenas um artigo de arte, é necessário ser cerimonioso e afirmar onde, como e por que ela se encontra aqui, na Comunicação. Vejamos, há uma linha espúria conformando nosso tema, teoria e campo. No campo teórico-epistemológico

---

<sup>1</sup> Sempre que nos referirmos à Antropofagia com inicial maiúscula, estaremos falando do projeto de Oswald. Já quando usarmos o termo com inicial minúscula, estaremos nos referindo ao rito canibal indígena nas Américas.

da Comunicação, sempre houve e sempre haverá um debate sobre os seus limites, a definição do seu objeto, os métodos, a intersubjetividade e a ontologia. Isso nos faz pensar: que temos nós, da Comunicação, com a cultura e a Antropologia de um lado e a Filosofia do outro, ainda mais com o cinema realizado por indígenas, situado entre as duas disciplinas? Já não bastassem as pesquisas sobre o tema terem transbordado da Antropologia Visual, o seu conteúdo se tornou uma arena entre estruturalismo e existencialismo, decolonialidades que tendem ao multinaturalismo ou ao marxismo, além de discussões quanto às qualidades do contato na forma de filmes, sobre o nível de emancipação ou libertação que essa interculturalidade proporciona.

Para a Comunicação, que também se degladeia entre uma coisa e um acontecimento, consenso ou diferença, buscamos levar a sério as palavras de Oswald, “*Philosophia ancila sotiologiae*” (Andrade, 1978, p. 78), isto é, desenvolvê-las além do que foram inicialmente pretendidas, até que se estenda a *sotiologiae ancila philosophia*, que é a descida antropofágica: “não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo” (Revista de antropofagia, 1975, [n.p.]). Ou seja, aplicar “a única filosofia original brasileira” (Campos, A., 1975) ao coração das Ciências Humanas e Sociais, à cultura e, conseqüentemente, à interculturalidade — ambigüamente, também à Sociologia na Filosofia, como se ao fazê-lo, igualmente o fizéssemos na Comunicação.

Mas como o faríamos? Epistemologicamente, devemos partir da ideia usual de comunicação como fator da interculturalidade nos filmes realizados por indígenas no Brasil. Se este é o nosso princípio, ironicamente, também é nosso precipício, pois ao nos debruçarmos sobre esses filmes, alguma forma complicada de comunicação ou algo relacionado a ela deve estar presente *entre* as lacunas culturais, preenchendo-nas, e é nelas que vamos desmoronar.

Disse *usual* porque dessa forma podemos esclarecer como comumente a Comunicação, assim como a cultura, são elaboradas sociologicamente<sup>2</sup> — e isto vale até para alguma Etnologia Brasileira<sup>3</sup>. Isso implica em vê-las como interações

---

2 Refiro-me às submissões sociológicas e psicológicas de termos e definições comunicacionais em estudos em nosso campo em detrimento às filosóficas, já muito conhecidas e elaboradas em provocações do grupo Filocom, da USP, por exemplo.

<sup>3</sup> Ver as seções do capítulo *Etnologia brasileira: O marco nacional; A marca nacional; e A etnologia do compromisso*. Viveiros de Castro, 1999, pp. 156-183 In: Miceli, S. (org.). **As Ciências Sociais no Brasil** - tendências e perspectivas. São Paulo- Sumaré, ANPOCS; Brasília, CAPES.

sociais ou mediações culturais. Quando menciono *precipício*, é porque nossos objetos exigem a intrusão da cultura — enquanto tópico antropológico — como questão em nosso campo, algo que pode não ser totalmente familiar, mas que devemos levar muito a sério. Isto a fim de, supostamente, *dever* entender o filme como interação, uma ação entre culturas, um produto entre comunicações, ou seja, como ação cultural.

Digo *desabar*, pois a não-familiaridade que temos ao falar filosoficamente sobre cultura e comunicação sugere uma cultura e comunicação anti-narcísica, ao ponto de não podermos tomar estes termos como dados. Não podemos tomá-los como dever conceitual do nosso campo, ainda mais quando falamos e analisamos esses filmes *outros*. Diante desse problema, cabe duvidar da ideia de que a comunicação é a produção de sentido situada em processos socioculturais vinculados a sistemas econômicos e tecnológicos, e que assim concentra, sob legitimação política, pensamentos e discussões acerca da sociedade, em regime local ou amplo, também da ideia de que a cultura deve tomar o lugar dos meios como referência do estudo da comunicação, como preconizou Jesús Martín-Barbero<sup>4</sup>. Por outro lado, também não queremos propor uma outra forma de comunicação mais pura, mais rara, ou mais profunda que essa. Nos dois casos cairemos novamente em uma ideia fixa de cultura, assim como em uma mesma lógica mediática e interacional da comunicação.

Seria presunção e ingenuidade de nossa parte pesquisar esses filmes supondo que o conhecimento e a experiência comunicativa e cultural construídos em nossas disciplinas são universais. Repito *desabar* ao assisti-los e observar as lacunas ruírem, bem como o *entre* de cada uma delas, ao ponto que um corpo — sim, aquele do início, continua ali.

Nesse sentido, a Antropofagia nos serve como filosofia de relação ao deslocar a comunicação da interculturalidade social interacional para a experimental, da outridade. Quer dizer, experimentar a nossa comunicação através dos olhos de outro e como o outro experimenta a sua comunicação através dos nossos (Viveiros de Castro, 2018a). Surgem então questões inevitáveis: comunicação e cultura, como? por quê? para quem? E estes termos acabam por *desabar*.

---

<sup>4</sup> Ver: Barbero, J. M. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1987; Idem. O ofício de cartógrafo. São Paulo: Loyola, 2004.

A Antropofagia, ainda a ser definida e explorada neste trabalho, perante esse problema comunicacional e antropológico, é o que nos ajuda a resgatar esses termos quando sobra somente o corpo em ação e seu registro em imagem. Para tanto, diante daquela cena inicial do corpo cultural/comunicacional, alguns aportes epistemológicos das disciplinas e da Antropofagia precisam ser levantados e qualificados a fim de superar aquela linha espúria: primeiro pela Antropologia e a Filosofia como pares da Sociologia, depois pela comunicação e enfim pela Antropofagia, que passam de um a outro, além de passar o filme não indígena ao filme indígena. No entanto, isso não se trata de uma operação de caráter sociológico, científico e transcendente da cultura e da Comunicação, mas sim filosófica e imanente, que permite relê-las no social. É a transformação do corpo e sua imagem como potência e comunicação, não como mero objeto cultural, ou intercultural, comunicante.

Em outras palavras, estamos interessados na comunicação dentro da cultura, que, quando pensada pela Antropofagia, proporciona uma abordagem filosófico-social do “entre”, tanto no aspecto comunicativo quanto cultural em relação ao que, usualmente, é um problema de transcendência apenas social e antropológico. Isso exige um posicionamento que una não só as disciplinas, mas os principais elementos dos filmes-rituais enquanto produção e produto fílmico. Tudo, obviamente, começa ao lidarmos com nosso narcisismo multicultural, que nos leva à definição de nossas categorias culturais comparativas: a antropologia.

Tomamos então o caminho de Eduardo Viveiros de Castro (2018a, p. 24-25), que postula “uma nova antropologia do conceito [...] nos termos do qual a descrição das condições de autodeterminação ontológica dos coletivos prevalece absolutamente sobre a redução epistemocêntrica do pensamento (humano e não-humano)”; “entendida como metafísica experimental” (p. 94); que “fazer antropologia é comparar antropologias” (p. 84). Outra antropologia que podemos comparar, e que tomamos como parâmetro nesta pesquisa, é a antropologia ameríndia, na qual o corpo e o maneirismo substituem o espírito e a cultura na condução metafísica, ou filosófica.

A verdade é que o perspectivismo ameríndio da antropologia indígena amazônica, enquanto *cogito* canibal, é uma continuação espiritual da Antropofagia<sup>5</sup>, colocando o corpo em questão de forma dupla, pois, como veremos, ele também é central na devoração imaginada pelo poeta. Para que ele surja triplamente, posteriormente às filosofias ameríndias e antropofágicas (isto é, de volta ao nosso social e à nossa ideia de cultura), devemos considerar a sua ação e a sua imagem de forma também filosófica, ou melhor, o seu cinema, os nossos objetos — o que acabaria por cobrir todo o seu processo de comunicação.

Esta ideia de retorno ao social, apenas epistemologicamente, ocorre por meio de uma forma diferente de conceituação e experiência cultural baseada na ideia antropofágica de comunhão. Ou seja, aquele corpo da Antropofagia e do perspectivismo ameríndio, que possui um potencial diferente, impuro, contaminado e de devir (Andrade, 1978; Azevedo, 2018; Nodari & Amaral, 2018; Viveiros De Castro, 2020): estabelece uma relação com o ambiente e/ou a paisagem; com nossa ideia acadêmica recorrente de cultura; e com a produção do filme propriamente dita.

Assim, o corpo em comunhão da Antropofagia que encontramos nesta outra antropologia, conseqüentemente, em outra filosofia e comunicação, é um exemplo privilegiado de tensionamento cultural e natural, nos termos de seus relacionamentos e agências não antropocêntricos, que, vinculados ao cinema, constituem o nosso foco sob um aspecto técnico. Avançando em nossa discussão e passando dos aportes epistemológicos da nossa pesquisa para uma ideia de comunicação que se desenha daqui em diante, evitamos, ao mesmo tempo, as divisões e comparações da cultura (e natureza) através da Antropofagia, bem como as aproximações e distâncias de um esquema de comunicação baseado em emissor e receptor.

Dentro do nosso campo e de um escopo de definição de comunicação, nos afastamos da informação e sinalização, e nos aproximamos do ruído, de discussões sobre sistemas abertos, parasitários, sobre as experiências, como as de Michel Serres em relação a seu mapa aberto, suas relações, aos cinco sentidos e aos

---

<sup>5</sup> Embora passemos ao longo dessa pesquisa por questões caras ao pensamento de Oswald e de Viveiros de Castro, ao ponto de sua fusão, como é visto no Capítulo 3, não buscamos justificar esta afirmação. Contudo, os textos de Alexandre Nodari e Maria Carolina Amaral (2018), tal qual o prefácio de Viveiros de Castro ao livro de Beatriz Azevedo (2018), são úteis para rastrear o desenvolvimento desta questão.

fluxos<sup>6</sup>, assim como de Gilles Deleuze e Félix Guattari quanto às suas forças, seu rizoma e suas transformações numa comunicação aberrante<sup>7</sup>. Ou seja, estamos tratando, de acordo com Viveiros de Castro (2018a), de um mundo saturado de comunicação, instável ontologicamente e de difícil individuação, no qual o corpo tem lugar fundamental.

Contudo, não trataremos a comunicação nestes termos nos próximos capítulos — apesar desses princípios —, mas sim o corpo em termos antropofágicos e modalizados ao cinema, especialmente ao cinema de realização indígena e seus filmes-rituais: indissociavelmente triangulado com a imagem e sua produção [...] “tanto o que performa como o que percebe e se percebe [...] pessoas que se dão a ver, em experiência-ato corporal” (Martins, 2014, p. 750; 757).

Essa triangulação é importante para compreendermos a forma da comunicação na Antropofagia, que se associa a uma filosofia e a uma antropologia de devir. Isso significa que as imagens, os gestos e os sons de “experiência-ato” não são entendidos como cristalizados, parados no tempo e na cultura. De modo mais empírico, queremos dizer que esses filmes, preocupados com o resgate e a preservação das culturas Xavante e Kuikuro, dentro de um escopo geral das produções do Vídeo nas Aldeias, que tematizam a conservação das tradições e da identidade diante da morte cultural das comunidades. Esses filmes são *um* com o corpo das transformações da Antropofagia. Contra a presença de uma ausência e a ausência de uma presença, que transformam corpos em fantasmas — o paradoxo ontológico das imagens<sup>8</sup> —, optamos por seguir o caminho das contradições e dos

---

<sup>6</sup> Ver: Marcondes Filho, C. Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação. *Novos Olhares*, 2005, pp. 5-19; Dos Santos, M. E. E. **A multiplicidade como teoria da comunicação na filosofia de Michel Serres e suas contribuições para o pensamento em educação**. 2016. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Faculdade de Educação, Campinas, 2916. pp. 60-74; 92-110.

<sup>7</sup> Para a comunicação como um dispositivo transversal que não se alinha às dimensões do que está sendo comunicado, elaborada por D. & G., da terceira edição de *Proust e os signos* (1976) até *Mil platôs* (1980), ver: *Da comunicação aberrante*, pp. 121-166 In: Araujo, A. C. S. **Deleuze e o problema da comunicação** (Tese de Doutorado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2020.

<sup>8</sup> Baitello aproxima seu conceito de Iconofagia das imagens-técnicas flusserianas, da crítica da ecologia de Dietmar Kamper e Henry Pross, para reafirmar o paradoxo da ausência na imagem, como *eidolon*, provocado pelo medo da morte e causador da desvinculação do corpo com o mundo, de descorporificação. Ver: Baitello Junior, N. As núpcias entre o nada e a máquina. Algumas notas sobre a era da imagem. **I/C. Revista Científica de Información y Comunicación**, vol. 2, pp. 19-32, 2005.

paradoxos para discutir a importância de inverter os valores da técnica em direção à vida, à criação, à utopia e a um sim, que perpassa Oswald e Deleuze.

O cinema de realização indígena, com seus filmes-rituais e suas qualidades artísticas e míticas, diferente dos *media*, não representam, ainda mais, corpos vazios, fazendo a vez de um simulacro. Ao contrário, apresentam performativamente um corpo pensante junto ao cinema e seu entorno, o que se aproxima da comunicação como contaminação e relação com a diferença em um ato potencial, a comunhão.

Nosso ponto de partida é o posicionamento do VNA perante o problema do contato e da cultura, das impurezas, que refletem o problema epistemológico retratado até aqui. Estas impurezas sempre supõem uma alteridade e um conhecimento antropológico e filosófico dela derivado, tanto por textos etnográficos de etnologia indígena quanto por declarações indígenas sobre nós e nossos textos. A afirmação de Vincent Carelli (2004, p. 28, grifo do autor), fundador do projeto, é a primeira provocação: “nem os pais dos alunos querem que seus filhos ‘*andem para trás*’ [...] um índio apresentador de televisão, repórter, cinegrafista, despertou [...] um súbito interesse: então era possível ser ‘moderno’, ‘civilizado’, e ser ‘índio’ ao mesmo tempo”, sugerindo que a preservação da cultura nesses filmes não perpassa o gesto de “guardá-la no formol”, (Corrêa, 2006b, p. 9-10). A segunda provocação é a grande conformidade de que esse cinema “se constitui por suas relações com o fora” (Belisário; Brasil, 2016, p. 604), imanentemente.

Criado em 1986, o VNA só ampliou o debate acerca das realidades midiáticas e tecnológicas nas terras indígenas quando, em 1998, começou a formar cineastas indígenas e, em 1999, estreou o primeiro filme realizado por eles no Brasil. Esse filme não foi qualquer filme, mas um filme-ritual, que causou um choque cultural em festivais e espectadores desavisados. Em 2011, o projeto de longo prazo foi consagrado com outro filme-ritual, alastrando esse conhecimento e popularizando ainda mais a discussão sobre a autenticidade e integridade das memórias e identidades vistas nos vídeos (Araújo, A., 2011; Araújo, J., 2015; Nunes, K., 2016; Nunes, K., *et al*, 2014).

Na relevância desses dois marcos e a passagem de 25 anos do primeiro, observamos como a produção acadêmica sobre eles não se tornou estanque, apesar de se ater a alguns vícios interpretativos e consensos teóricos. Além disso, os filmes-rituais não foram só mais influentes, como também são os mais eloquentes

ao adotar o estilo que lhes foi ensinado pelosicineiros, privilegiando a autonomia social e corporal e mostrando os padrões que costumamos chamar de interculturais, o cinema-verdade; e dentro dele, o efeito de unir culturas, identidades e alteridades ao ponto de confundi-las e relativizá-las, o cine-transe (Henley, 2009; Stoller, 1992). A filmagem documental do cotidiano, da caça, da plantação e da colheita, da feitura de artefatos, de cerimônias (Caixeta De Queiroz, 2008), assume o grau ficcional de um transbordamento que é próprio do rito e que condiz com a Antropofagia. Por isso, são estes os nossos objetos.

Os dois filmes mencionados são *Wapté mnhõñ: iniciação do jovem xavante* (Divino Tserewahú<sup>9</sup>, 1999, 56 min., IJX) e *Itão kue-gü: as hiper mulheres* (Takumã Kuikuro<sup>10</sup>, 2011, 80 min., AHM). Eles estão imersos em cantos, danças, máscaras, pinturas, relatos orais, microfones, câmeras, gravadores e atuações, apresentando uma espontaneidade jocosa que disputa a solenidade dos rituais em cada coreografia, em cada deixa. Perante o temor da morte dos anciãos que detêm o conhecimento das tradições nas comunidades Xavante e Kuikuro, respectivamente, as aldeias Sangradouro e Ipatse, esses filmes surgem como um dever autoetnográfico (Araújo, J., 2015).

IJX é um documentário sobre o ritual de passagem de furação de orelha dos jovens xavante na aldeia de Sangradouro. Nele, de forma bastante explicativa, os jovens dividem o protagonismo com os mais velhos, que ou lhes cobram a força e a memória do homem maduro ou tentam lhes tirar do sério, em uma série de provas e disputas com os rapazes já iniciados. Em AHM, outro documentário, o maior ritual feminino do Alto Xingu (MT) não é realizado há 30 anos, até que um velho, temendo a morte da esposa, mobiliza a aldeia de Ipatse a realizá-lo novamente. As mulheres

---

<sup>9</sup> Entre 2001 e 2002, estudou cinema em Cuba, na Escola Internacional de Cinema de San António de Los Baños, onde se aprofundou nas técnicas de edição, roteiro de documentário e ficção, animação, entre outras. Dirigiu *Wapté Mnhõñ, A Iniciação do Jovem Xavante* (1999); *Waiá Rini, O Poder do Sonho* (2001); *Darítidzé, Aprendiz de Curador*, (2003); *Sangradouro* (2009); *PI'ÕNHITSI, Mulheres Xavante sem nome* (2011); *Xavante: O Povo do Sol Nascente* (2017), co-dirigido por Rosemberg Cariry; *Abdzé Wede'Õ — Vírus não tem cura?* (2021).

<sup>10</sup> Kuikuro é também cofundador do Coletivo Kuikuro de Cinema, dirigiu o documentário *As hiper mulheres* (2011), junto a Leonardo Sette e Carlos Fausto, *Karioka* (2012), em parceria com o Museu do Índio, quando viajou para o Rio de Janeiro (RJ) para estudar na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, e assinou a fotografia e a montagem do curta-metragem *Pele de Índio*, no mesmo ano; dirigiu *Os Encantos do Rio* (2017); *ITO* (2019); *Xandoca* (2019), co-dirigido por Davi Marworno; e *Agahü: O Sal do Xingu* (2020). Teve filmes premiados em festivais como os de Gramado e Brasília, e no Presence Autochtone de Terres em Vues, em Montréal. Em 2017, recebeu o prêmio honorário Bolsista da Queen Mary University London, quando realizou o curta-metragem *ETE London* (2017). E foi, em 2019, o primeiro jurado indígena do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília.

se põem a ensaiar, e sua esposa tem a chance de cantar mais uma vez. Porém, a maior cantora da comunidade, que guarda todos os cantos, fica doente.

Assim, veremos como o tensionamento filosófico da cultura que se pretende cinema e do cinema que tem aspirações culturais, acontece quando tão logo encontramos brechas ficcionais que desmantelam a autenticidade dos atores como agentes da cultura — que concebemos a eles —, da memória e do documentário como gênero de verdade. Neste contexto, a comunicação, não está na cultura que enuncia e filma através dos atores que a preservam, mas sim no ruído desses enunciados, que a transformam e a reinventam. Ou seja, essas impurezas culturais no cinema de realização indígena, ou até o cinema de realização indígena propriamente, que poderíamos chamar de interculturalidade, recebem outro estatuto antropológico quando a técnica e a filosofia não são consideradas transcendências, e são analisadas como algo a mais do que o contato. Em último caso, antes de priorizar uma impureza cultural que incentiva a comunicação como produção do filme, destacamos a comunicação que é a produção da impureza cultural: uma nova e monstruosa verdade.

Neles então, a Antropofagia aparecerá como terceiro elemento na comunicação, além de Sociologia e Filosofia, no jogo entre verdadeiro e falso; documentário e ficção; eu e outro; corpo e Cosmos; passado e presente; natureza e cultura (Azevedo, 2018; Campos, H., 1992; Nunes, B., 1979; Viveiros De Castro, 2001; 2002; 2018). Oswald (1978) a classifica como uma *weltanschauung* (cosmovisão) de comunhão, cuja devoração como cerne social e existencial, não mais do que alegórica porque finalmente é uma vontade de potência, ou devir. É o caminho para a transformação das relações, principalmente entre o eu e o outro, a natureza e a técnica, o tempo e o ser em um projeto de utopia, o Matriarcado de Pindorama. Ela poderá se instaurar quando o lúdico e o ócio se inverterem ao fins do negócio e do sacerdócio, isto é, do trabalho, da transcendência e da morte como promessa de restauração de um estado regozijante. O imaginário Tupi da costa brasileira no século XVI é tratado como experiência de conexão entre corpo e Cosmos, para mais do que um passado, ser compreendido como um propósito que não pode negar seu par civilizado, rico em um pensamento técnico, e para desse mesmo pensamento se libertar (Andrade, 1978).

A entrega dos sujeitos à alteridade seria uma forma de viver a Antropofagia como transvalorização dessas sublimações antagônicas, contra a moral e o Estado,

não mais na técnica nem na natureza, mas na barbárie técnica, o estar inventando-se eternamente homem natural tecnizado (Andrade, 1978). Na produção metafísica e social, o que era apenas estômago agora contagia todo o corpo e suas extensões, ou Outros técnicos, como a câmera, primeiramente. Isso implica que ela não pode mais ser concebida apenas como um dispositivo, mas agora como parte do Cosmos e do eu também. Logicamente, seus registros e documentários são os fins e as causas de uma metamorfose, antes de preservações — a cultura se traindo (Margel, 2017) em uma aliança contra-natural (Viveiros De Castro, 2018a).

Por mais que a interculturalidade presente nesses filmes-rituais que aqui estudamos sirva a propósitos políticos, eles dependem muito da criação de uma verdade, de uma diegese comovente, bem como de seus efeitos sobre o espectador, mais do que como filmes habilitados nesse quesito. Queremos entendê-los como prática e pensamento, introjeção do lúdico e do devir no processo de realização através das ações do corpo e o alargamento de suas condições pela filosofia.

Em outras palavras, ao invés de simplesmente derivarem ideias do *Manifesto Antropófago* (1928) na imagem i. e. serem analogamente antropófagos, consideramos que esses filmes são produtivamente antropófagos. Eles são pensantes de sua filosofia e atores de suas próprias transformações, tanto perspectivas quanto ontológicas e comunicacionais, em um nível relacional com o cinema. Dito de uma forma que possamos reiterar os limites da nossa reflexão, que iniciamos como problematização da cultura nas ciências, a comunicação no cinema de realização indígena participa antes da filosofia e da arte, da Antropofagia como devir de diferenças (em suas diversas formas, incluindo Cosmos, o cinema e o não indígena), do que da mídia e da cultura.

Isso muda profundamente a forma de entender a comunicação, a cultura, a interculturalidade e as impurezas. A melhor forma do nosso objetivo ser apresentado é pela provocação de desconstruir e reconstruir os filmes e esse cinema como comunicação social com a Antropofagia: num *contra-cinema* (por forma e tema)<sup>11</sup>,

---

<sup>11</sup> “Contra o cinema”, derivação das formulações de Pierre Clastres a respeito das sociedades contra o estado, ou seja, avesso às especializações, autonomias e autorias do, e “uma perspectiva unívoca” no cinema. O que, no entanto, não exclui o surgimento de variações autorais ou, ainda, a formalização de uma responsabilidade artística pela assinatura de uma pessoa física. Ver Brasil (2021).

assim, aqui pretendemos **compreender como o cinema de realização indígena conceitua o cinema antropófago.**

Ou seja, um conceito que além de ter uma dívida com o cinema de realização indígena e de designar um conjunto de qualidades e efeitos cinematográficos, também se refere a comportamentos ideológico-filosóficos próprios — e isso é certo. Esse conceito pode também, por definição, contemplar outros cinemas mundo e tempo afora, tendo em vista que o projeto antropofágico no cinema não foi escrito por Oswald e nunca antes pesquisado levando em conta tantas dimensões de seu pensamento. Sendo assim, nossa meta constitui senão mais uma reflexão a ser comparada, não apenas com outra definição de Antropofagia no cinema, como também de outros *corpus* para o cinema antropófago.

Perante uma grande diversidade de modos de classificação de gêneros de filmes, somos indiferentes, pois não nos dedicamos a definir um gênero ou estilo específico, nem a analisar autorias dentro deles. Nosso foco é afirmar a potência de uma ação tida como inventiva, fazer cinema.

Nos filmes-rituais, o tema é fazer cinema como quem realiza uma cerimônia. Isso significa que vemos o conceito em duas instâncias: a filmagem em si, enquanto está sendo feita, e o filme resultante, enquanto ação já filmada. Logo, transitamos pelo documentário, pela ficção, pela montagem, pela atuação, pelo modelo de produção e distribuição, porque esses tópicos são parte inextricável do problema da Antropofagia como filosofia para sociologia (e vice-versa), e do cinema como conduta e pensamento. Todavia, nos fechamos a rótulos como cinema indígena, cinema xavante, cinema kuikuro, filme-ritual, uma vez que evitá-los significa evitar promessas. Em vez disso, nos concentramos no metacinema como questão e no cine-transe como transição de um estado mental e corporal (Deleuze, 2018b).

O cinema em «cinema indígena» é um termo tão complicado quanto o termo antropológico de cultura, pois seu significado não é universal. O «indígena» pressupõe uma autoria que não necessariamente é verdadeira, considerando que os filmes realizados por indígenas no Brasil contêm conhecimentos e revelações de espíritos, ancestrais e demais entidades, numa concepção que vai além das decisões de quem assina a direção ou preenche o edital (Brasil, 2021). Assumir inconsequentemente que «xavante» e «kuikuro» são tão interculturais quanto «indígena» em «cinema» seria ignorar essa confusa autoria e não estipular claramente os termos filosóficos do “entre”, seja em detrimento de uma pureza ou de

um contexto social étnico. Afirmar, numa longa exposição, que os filmes-rituais trazem a interculturalidade já no nome, seria esconder os potentes efeitos dessa junção como agência, uma vez que, como um fim, ela retorna ao início da questão.

O nosso problema, **como o cinema de realização indígena conceitua o cinema antropófago?**, portanto, é pensar uma variação antropófaga, na qual estar *entre* na cultura é um procedimento e uma experiência imanente de estranhamento e invenção de si, ao invés de uma transcendência. O problema é aprofundar os termos de cinema, de Antropofagia, de indígena entre eles, todos configurando uma metamorfose, e como se, no instante dos filmes, eles se cristalizassem enquanto *uma coisa só* ao mesmo tempo que *outra e várias outras coisas* naquelas duas instâncias supracitadas. “A transformação de tabu em totem”, o “homem natural tecnizado” (Andrade, 1978).

A associação entre Antropofagia de um lado e os filmes de Divino e Takumã de outro pode parecer fácil e inteligente na boca de alguns, como se a Antropofagia fosse somente a apropriação do Mesmo pelo Outro. Contudo, se quisermos fazer uma explicação adequada do cinema de realização indígena e conceituar o cinema antropófago, devemos adotar a visão restaurada, que é também a original, do que pretendeu Oswald de Andrade. Desde a *Poesia Pau-Brasil* (1924), ele nos convida a inventar, “ver com olhos livres” (1978, p. 9), estimulando-nos a seguir seus ascetas inventores, mas também a ir além deles.

No *Manifesto Antropófago*, publicado no primeiro número da primeira edição da *Revista de Antropofagia*, está escrito: “eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu [...] Uma consciência participante, uma rítmica religiosa” (Revista De Antropofagia, 1975, [n.p.]), o que significa, nas palavras de Gonzalo Aguilar (2010) uma indistinção entre figura e fundo, o mesmo para Viveiros de Castro (2010) em uma metafísica experimental, e para Beatriz Azevedo (2018) uma potente passagem de Eu a Outro. Logo, não nos não referimos, assim como o poeta, à apropriação, mas à transformação.

Influenciado pela vontade de poder e pelo polo dionisíaco de Nietzsche, Oswald sugere que o corpo não determina a divisão entre ele e o espírito, sujeito e objeto, natureza e cultura, porque tudo é sujeito e potência (Azevedo, 2018). A camuflagem está para o mimetismo da mesma forma que eu estou para o Cosmos, o outro. Mostrar o modo desse *modus*, entretanto é entender o seu super-homem, o bárbaro tecnizado, um tabu, um limite do reconhecimento, que a princípio não

consegue, mas deve, ser totemizado pela cultura e pelo sujeito: o monstro (Agra, 2010), o Caraíba (Azevedo, 2018; Nodari & Amaral, 2018), o feiticeiro de alianças contranaturais (Margel, 2017; Viveiros De Castro, 2018a).

Tudo isso é implicado pela Antropofagia como filosofia e conduta do próprio corpo e de outro, os quais seriam virtualidades devoradas (Margel, 2017; Viveiros de Castro, 2018a)<sup>12</sup>, experimentadas, tornadas e retornadas como Cosmos. Isso contrasta com a Antropofagia como devoração metafórica entre classes sociais e como resposta política ao imperialismo na indústria do entretenimento, como ficou conhecido no Cinema Novo, no Cinema Marginal e na Tropicália (RAMOS, G., 2008; RAMOS, F., 2008; STAM, 2008). Ao contrário, a Antropofagia não recomenda direcionar ódio ou crítica celebrativa ao inimigo para se afirmar após a apropriação, apesar de essa ter sido a conotação do seu primeiro tom modernista.

Na verdade, ele instiga a incompletude eterna, politicamente, promovendo a sacralização do inimigo como diferença para atingir a “comunhão” (Andrade, 1978). Por isso, nossos primeiros objetivos específicos são:

- a) Introduzir a Antropofagia como potência e operador conceitual;
- b) Criticar a revisão de cinema e arte brasileira antropofágica que levou à autofagia e à baixa antropofagia;

Os filmes de Divino e Takumã, por outro lado, estão inseridos no prisma intercultural do cinema de realização indígena, onde nada além do uso da câmera e da produção dos filmes visualmente corroboram para a Antropofagia. Queremos evitar a metáfora e o uso simplório e impreciso do termo, buscamo na Antropologia e na história do VNA a criação e a invenção como resposta a esse tipo de generalização. Desde de *Cineastas indígenas e pensamento selvagem* (Caixeta De Queiroz, 2008), o paradigma antropológico da “cultura”, readvertido por Manuela

---

<sup>12</sup>O atual e o virtual a que nos referimos, vem do sentido deleuziano em suas obras mais fortemente influenciadas por Henri Bergson — *Bergsonismo* (1966), *Diferença e repetição* (1968) e *Lógica do sentido* (1969), e da leitura que Viveiros de Castro também faz de Deleuze em suas teses. Ver: DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, p. 121-124, 1998. Mais tarde, passaremos estes termos ao seu uso antropológico por R. Wagner e ao de Deleuze em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*.

Carneiro da Cunha (2009) e enxergado por Roy Wagner (2020), é incontornável nesse cinema.

Já no princípio, o VNA propôs que seus filmes fossem uma comunicação a favor da identidade, da dignidade e da busca de direito dos povos originários (Carelli, 2004; 2011). A performance nos filmes sempre afirmou, de um jeito ou de outro, a impureza cultural e, principalmente, a determinação de manter a tradição das comunidades vivas *com* essa impureza. Os primeiros interlocutores dessa comunicação eram os próprios parentes, comunidades indígenas distantes, mas do mesmo tronco linguístico (Gallois; Carelli, 1995a, 1995b, 1992), onde, para o contato, afirmavam uma série de comportamentos, hábitos, conhecimentos, crenças etc. como cultura — e o mesmo acontece até hoje. O tal paradigma diz respeito a essa universalização do termo cultura, que originalmente antropológico, com fim distintivo e de propriedade, é adotado por esses povos a fim de que haja, como na Antropologia, um certo tipo de diálogo e tradução política (Cunha, 2009) entre eles e os não indígena. É uma “cultura” — sim, com aspas — como uma camada de relação.

É Roy Wagner (2020), quem afirma que a função da cultura — no nível de relação entre variáveis — pode ser diferente em outros povos, chegando até mesmo em uma antropologia reversa. Ele concebe que a cultura atende a dois impulsos básicos, de invenção e convenção, como polos de autodeterminação deliberada que retornam uns aos outros como características inatas. A cultura precisa inventar-se para afirmar os princípios de sua convenção, e tornar-se convencional para determinar o que nela pode vir a ser inventado. A cultura com aspas nos filmes de realização indígena, e mais fortemente nos filmes-rituais, seria uma invenção, exatamente o que dá aquele tom forçado ou falso para as performances.

Ao vasculhar as raízes estilísticas desses filmes, o cinema-verdade etnográfico de Jean Rouch, ensinado nas oficinas do VNA, é uma razão adicional para considerar a invenção como potência, ou devir, no cerne da cultura. O trabalho do francês propunha unir as consciências do cineasta e dos personagens, estabelecer uma relação virtual entre alteridades, assim como tornar-se um, não só com eles, mas também com o seu equipamento, mais do que uma dinâmica social. Deleuze n’*As potências do falso* (2018b) enxerga em seus filmes um discurso indireto livre, a indistinção entre Eu e Outro e uma cadeia de falsos caracteres.

Há uma cadeia inseparável de falsos e devires toda vez que se pretende impuro (intercultural) ou tradicional, resultando na invenção de um povo e de novas verdades através do transe, na superação da verdade dos mestres coloniais, conseqüentemente do gênero documental no cinema — e dentro deles está a cultura. Os falsos derivam de um bom falsário, o artista que cria verdades, lendas e monstros como crença na religação entre corpo e o mundo, outra palavra para Cosmos. Isto é, de certo modo não há um *Eu*, um *ente*, há apenas um *Outro* e mais *Outro* que se apresenta no falso, um *entre* discursos. O devir se dá, assim, como na antropofagia ameríndia, na maneira metafísica original de experimentar o tempo: conjugando passado e presente como Oswald postulou em sua utopia, e em movimentos falsos e forçados, próximo do que escreveu Wagner.

Debruçar-se sobre doze anos de exercício de estilo que separam IJX e AHM é encontrar o mesmo paradigma, bem como o mesmo uso do cine-transe. No *Danhono* e no *Jamurikumalu*, os rituais dos dois filmes respectivamente, discernir a falsidade, a fabulação e a invenção em cada cerimônia e nos momentos quando também “nada” acontece, é constatar como as particularidades sociais, mitológicas e cinematográficas Xavante e Kuikuro são uma ação de subversão, ou melhor, transvaloração do modelo medial fílmico para um modelo comunicativo devirante com a técnica, da alteridade na cultura e na geografia para a alteridade no tempo e na experiência.

Estamos tratando dos percalços de nosso terceiro objetivo específico:

- c) Analisar como *Iniciação do jovem xavante* e *As hiper mulheres* transformam o cinema-verdade e o filme-ritual em Antropofagia.

Logo, estamos diante daquilo que apenas aparenta ser autêntico, pois é atuado, performado ou fabulado num campo utópico, onde todo homem é “sem nenhum caráter’ [...] pois antropofagicamente todo homem é desde sempre como aquele demônio bíblico que ao ser inquirido pelo Messias sobre o seu nome, isto é, a sua identidade, o seu próprio, respondeu: ‘Meu nome é Legião, porque somos muitos’” (Nodari, 2008, p. 25).

Mas essa não é a primeira vez que algo parecido acontece na história do cinema em nosso país. O Cinema Marginal, ou de Invenção, que flertou com o lugar de último Ocidente e primeiro Oriente enquanto horror e abjeção (Ramos, F., 1987),

sofreu grande influência da Poesia Concreta e do trabalho de revitalização de Oswald de Andrade e da Antropofagia por parte dos irmãos Campos. Com a metalinguagem como regra geral, em vários filmes o antropófago foi reimaginado como monstro e no Super-8 encontrou uma maldita *finesse* da liberdade e dos movimentos exagerados e falsos com a câmera na mão. A revisita às suas performances, montagens e maldades ajudam a esclarecer a transvaloração do mau selvagem que Oswald tirou de Montaigne e Nietzsche e do que seria inventar através da perdição no outro, no Cosmos e no tempo, como faz também o “olho mecânico” do cinema-verdade (Rouch, 2003, p. 90).

Filmes como *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971) e *O vampiro da cinemateca* (Jairo Ferreira, 1977), além de aludir a várias passagens do *Manifesto Antropófago*, apresentam uma linguagem análoga ao discurso indireto livre. Neste estilo, todos os elementos tornam-se personagens secundários, contribuindo para a narrativa pelo “entre” das combinações (Deleuze, 2018b). Mostram uma *colagem*, onde tudo se torna subproduto, enquanto

sintaxe provisória da síntese criativa, sintaxe da massa. A colagem é a montagem da simultaneidade, totem geral. É tempo de massa e de síntese, não de centralização. Não há mais tempo para textos, só para títulos. Textítulos, textículos. Só a nova barbárie abre a sensibilidade aos contatos vivos [...] NOVA BARBÁRIE: campo aberto para os novos modelos de batalha informacional [...] a guerrilha artística (Pignatari, 1992, p. 27-28).

Comparar esses dois filmes aos filmes-rituais é destacar ainda mais o efeito da “cultura”, do corpo e da monstruosidade no cumprimento da síntese do homem natural tecnizado. Isso sugere que a interculturalidade deve ser além dela mesma, deve ser crença, utopia e o fim da propriedade. O fim da propriedade da própria invenção, inclusive. Tanto a natureza quanto a técnica não postulam a nossa receptiva espectralidade das culturas, mas a nossa potente espectralidade lúdica perante qualquer uma delas, contrariando o multiculturalismo antropológico que se perpetua, entre outros lugares, na Comunicação e suas definições. “Só [assim] a Antropofagia nos une” (Revista De Antropofagia, 1975 [n. p.]). Ou seja, por fim:

- d) Propor as formas do cinema antropófago como ação e pensamento do homem natural tecnizado.

De forma exploratória, buscamos levantar um estado da arte sobre o universo do cinema de realização indígena no VNA, conhecer e apresentar a estrutura dos rituais *Danhono* e *Jamurikumalu* e analisar os dois filmes a partir da provocação da cultura com aspas, da invenção da cultura e da influência do cinema-verdade e do cine-transe. Em paralelo, o nosso marco teórico, a Antropofagia, passa por uma longa explanação e diferenciação das vanguardas artísticas do século XX e atravessa dois casamentos com o cinema brasileiro — um deles não tão bem sucedido. Nesse caso, a régua são os próprios textos de Oswald e da cia. antropofágica, sem que tenham qualquer escrito de fôlego sobre cinema. Apesar disso, eles são suficientes para estabelecermos os conceitos e categorias prioritárias para posteriormente analisarmos os filmes-rituais. São eles: corpo, monstruosidade e invenção. Finalmente, unimos filmes-rituais e Antropofagia sob essas categorias através da ponte filosófica de Deleuze, que contempla tanto a invenção da potência antropofágica quanto da “cultura”; tanto a fabulação rouchiana quanto a espectralidade e a posse antropofágica.

Debruçarmo-nos sobre as influências estéticas dos dois filmes-rituais, e de forma mais panorâmica sobre todo o cinema do VNA, desde o princípio (Carelli, 2004, 2011; Gallois, Carelli, 1995a, 1995b, 1992), a partir de revisão bibliográfica do *boom* panamericano e interétnico no qual esses filmes se inserem, assim como o seu contexto, trajetória e narrativas nacionais (Nunes, K., 2016; Nunes, K., et al., 2014). Compõem esta pesquisa também artigos publicados em periódicos, teses, dissertações e livros organizados na década de 2010, e as próprias publicações da ONG, *Catálogo Vídeo nas Aldeias 2004*; *Catálogo Vídeo nas Aldeias 2006*; *Catálogo Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011* (Aufderheide, 2011; Araújo, A., 2011; Corrêa, 2004, 2006a, 2006b), concentrando-se em temas como a historiografia ora do cinema (auto)etnográfico, ora na emancipação social indígena no Brasil, na relação ética, estética e política com a alteridade. Já mais próximo da técnica e do estilo dos filmes, propriamente, acompanhamos a transformação de um tipo de cinema e, por consequência, de um sujeito — vice-versa (Araújo, J., 2015; Caixeta De Queiroz, 2008).

O levantamento bibliográfico sobre os cineastas indígenas permitiu também mostrar que o entrosamento das nossas categorias nos filmes-rituais já é antigo. No cinema e na forma de produzir de Divino encontramos um enunciado coletivo (Silva, 2013), o diálogo e a transposição do *Danhono* ao audiovisual (Coelho, 2007;

Maybury-Lewis, 1984) e a alteridade e a identidade Xavante na história do cinema (Leal, 2018). Em AHM, há uma mistura entre ficção e documentário (Bandeira, 2017); canto, corpo e performance (Alvernaz, 2011; Martins, 2014) e a transposição da história mítica do *Jamurikumalu* ao cinema (Belisário, 2014).

Além das etnografias entre os Xavante e os Kuikuro, evitamos antropologismos, reduzindo os conceitos e pesquisas desse campo: às particularidades meterreflexivas da “cultura com aspas” (Cunha, 2009) e a “invenção da cultura” (Wagner, 2020), a fim de situá-la enquanto produção inventiva; à metafísica da predação do “perspectivismo ameríndio”, isto é, o sentido de guerra inerente ao sentido diplomático da multiplicidade no multinaturalismo, conseqüentemente à inconstância da alma selvagem, o equívoco e a existência virtual de Outrem como experiência filosófica da antropofagia (Viveiros De Castro, 2018a, 2001, 2020).

Aprofundamos a genealogia estética do cinema de realização indígena e chegamos ao documentário etnográfico e ao cinema-verdade, no qual o contexto do cinema participante de Rouch (Rouch, 2015), sua relação com o surrealismo (Ades, 1976; Carrà, 1971; Lamaitre, 1941) e os processos para atingir o cine-transe como prótese e relação entre mundos são abordados (Henley, 2009; Margel, 2017; Rouch, 2003; Stoller, 2002). Introduzir Deleuze (2018a, 2018b) — que resulta numa análise preliminar por si só — a partir da crise da imagem-ação e a instauração da imagem-tempo, postula como o cinema de Rouch, diferentemente do heroísmo nos filmes de Robert Flaherty que caracteriza a grande forma, e do documentário político John Grierson (Grierson, 2015) como pequena forma, trata-se um terceiro tipo de imagem-tempo. Neste tratamento, tanto ele próprio quanto seus personagens libertam-se da errância e do marasmo para religarem-se ao mundo.

Para abordar então, não de modo exaustivo, mas contemplar ao máximo o conseqüente emaranhado teórico do cinema antropófago brasileiro a partir da cosmovisão antropófaga, podemos recorrer aos fundamentos presentes nos principais escritos estéticos de Oswald Andrade acerca do tema. O *Manifesto antropófago* (1928), *A crise da filosofia messiânica* (1950), *A marcha das utopias* (1953), reunidos em *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* (1978), assim como a *Revista de Antropofagia* (1975 [1928-1929]) são obras essenciais para compreendermos o desenvolvimento do projeto antropofágico. Esses escritos são

amplamente comentados e influentes para as artes brasileiras, delineando o único esboço que temos da evolução do projeto antropofágico.

Somam-se a Oswald as contribuições dos irmãos Campos (Campos, A., 1975; Campos, H., 1992), de Pignatari (2004), também aquelas sobre direito e fato na Antropofagia, sobre o regime de posse contra o regime de propriedade no cinema (Nodari, 2008; 2005), a questão indígena do *Manifesto Antropófago* (Nodari; Amaral, 2018) e a análise microscópica do *Manifesto* por Azevedo (2018), na qual, aforismo por aforismo, a autora traduz e exemplifica, apoiada em toda a sua literatura e escritos para diversos jornais, a dimensão das posições políticas, estéticas, sociais e religiosas do autor. Além disso, constam os comentários de Nunes (1979), Motta (2022) e Bosi (2003), sobre a relação do poeta paulista com as vanguardas europeias e o modernismo marioandradiano, para uma crítica à visão de antropofagia desde sempre limitada e simplista, replicada, à guisa de um canibalismo do fraco semelhante à de Stam (2008) e à autofagia de Guiomar Ramos em *Um cinema brasileiro antropofágico?* (2008).

As ressalvas a uma “antropofagia zumbi” (Rolnik, 2021) no resultado da análise que Guiomar fez dos filmes *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Triste trópico* (Arthur Omar, 1973), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) e *Orgia, ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970) são comentadas através textos de Oswald e pelos caminhos abertos por um certo “monstrutivismo” (Agra, 2010). Esse que chamamos de cinema antropofágico será também criticado também pela formação de um cinema antropófago na análise de *Nosferato no Brasil* (1971) e *O Vampiro da Cinemateca* (1977) (Ramos, F., 1987; Cánepa, 2021; Pannaci, 2016; Remier, 2009).

O caminho não é familiar, ou talvez ideal, na Comunicação, de modo que consigamos definir, no fim, um conceito ou uma teoria da comunicação pela Antropofagia. Contudo, nosso percalço oferece, antropofagicamente, uma heterogeneidade de ideias e referências de maneira sincrônica suficientes para questionar nossa adequação à ciência da cultura, que nos atrapalha pensar outras formas de fazer comunicação através da arte e da filosofia.

A pesquisa se estrutura em quatro capítulos. Começamos pelo **VNA (2.1)**, seu surgimento, desafios, propostas e méritos ao longo de mais de 30 anos de luta contra o etnocídio e o problema do *índio puro (2.1.1)*. Aqui, através também da dissecação de seus processos de produção, já se toma conhecimento de como a

forma e o discurso empregada e ensinada nas oficinas, vinda do cinema-verdade — antropologia compartilhada —, une num só produto a “cultura”, a política, o estilo, a invenção, a convenção e a espiritualidade (2.1.2; 2.1.3). Toma-se também a chance de elucubrar a respeito da aplicação desse estilo e da performance corporal como particularidade formal nos filmes, o “nada” (2.1.4), que nos levará a questionar o caráter artístico de meros documentários sociologizantes, para aproximá-los, nos capítulos seguintes, da *barbárie tecnizada*; da fabulação e da espectralidade.

Na seção seguinte, **Transe e subjetividade (2.2)**, apresentamos a carreira, o cinema e o contexto dos filmes de psicodrama de improvisação nos filmes-rituais de Rouch em África (2.2.1), suas relações com o Surrealismo Francês e como o pensamento deleuziano sobre as imagens-cristal é uma proposta mais rica para perceber e analisar o “nada” nos filmes do VNA (2.2.2). Protocolarmente, explicamos como as imagens-cristal são uma imagem direta do tempo e uma consequência da crise da imagem-ação, como a potência do falso nela é uma forma de sair da estagnação sensório-motora, desde que nas ações e reações se instalou o pensamento e o filme dentro do filme (2.2.3).

Buscamos recolocar e reavaliar teoricamente a Antropofagia, como “alquimia original entre intuição e conceito” (Azevedo, 2018, p. 53) no cinema e na produção ensaística-filosófica de Oswald (3). Primeiro, apontamos as dessemelhanças entre a Antropofagia e as vanguardas, por suas ideologias, bem como pelo caráter sincrônico e o destaque a como ela é também uma filosofia do corpo, de devir de indistinção entre figura e fundo através de Nietzsche e Viveiros (3.1). Segundo, atravessamos as décadas de 1920 e 50 para explicar o ator-síntese de Oswald e como as concepções de *homo ludens*, *sentimento órfico*, *caraíba*, *Matriarcal* e práticas como o *ócio*, *transformação de tabu em totem*, caracterizam a marcha utópica denotativa desse sujeito (3.2). Enquanto cosmovisão e operador conceitual, (re)revisamos as suas ideias prejudicadas pela recepção uspiana e tropicalista, criticamos a análise e os filmes do *corpus* de Guiomar Ramos (2008), ao medir a presença da Antropofagia no cinema brasileiro e de determinar a existência de um cinema brasileiro antropofágico (3.3); para propor ao invés deles novas categorias de análise e novos filmes capazes de compor medula e osso na geleia geral de um cinema brasileiro, não antropofágico, mas antropófago. Isto é, unindo forma e conteúdo, natureza e técnica, apolíneo e dionisíaco, passado, presente e futuro, Eu e Outro, que culmina no indígena cineasta — homem natural tecnizado, promotor de

outras práxis cinematográficas (3.4). A fim de reforçar esses argumentos, analiso brevemente *Nosferato no Brasil* e *O vampiro da cinemateca*, focando, novamente, na emergência do corpo — antropofágico — enquanto agência artística-cultural da transvalorização e do devir (3.4.1).

Na apresentação e discussão dos resultados (4; 4.1; 4.1.1); detalha-se a estrutura e o conteúdo narrativo de IJX, o modelo social e hierárquico Xavante durante o ritual *Danhono* e ampliam-se as concepções que tivemos no texto, até então, sobre seus paradigmas culturais no vídeo (4.1.2); O mesmo se aplica à AHM, no ritual *Jamurikumalu*, movido também pelo temor da morte, entretanto, repleto de intenções ficcionais, subversões e metamorfoses mais claras e diretas do que no filme anterior, questões que vamos investigar (4.1.3). Buscamos a união dos temas tratados nos filmes através da imagem-tempo, sendo estes a memória, a cultura com e sem aspas, o documentário e a ficção (o próprio dispositivo), a fabulação, o falso e a performance, tendo como pressuposto a devoração do cine-transe (4.1.4). Passamos, enfim, à análise do “nada” e da “cultura”, as formas de invenção, ou criação do falso, sob o prisma espectral do cinema antropófago, avaliando a interculturalidade e o equívoco do homem natural tecnizado como ação e pensamento de um corpo-câmera-cosmos (4.2; 4.2.1); seguida pelas considerações e pelo saldo da pesquisa (5).

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

Abordaremos a seguir o Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), contemplando sua origem e seus processos de produção, indo até seus desdobramentos mais recentes, destacando sua importância na preservação da identidade indígena através da produção audiovisual, chegando, por fim, no aprofundamento de suas influências estilísticas na formação de cineastas indígenas e na filmagem do cotidiano das comunidades. Estas instâncias são reconhecíveis em características como: o aspecto natural, mas forçado, das encenações; a discussão do filme dentro do filme, um vazio filmado e, enfim, a importância do gesto e do corpo nos registros culturais. Na seção seguinte (2.2), iniciaremos o tratamento filosófico dessas influências e da cultura nas imagens, problematizando as intenções e os efeitos de proteger a cultura, ao ponto dela se perder no impulso da própria tarefa e tornar-se indistinta com aquilo que busca diferenciar-se.

Desde sua fundação o VNA teve como objetivo principal conceder às comunidades indígenas o controle sobre sua própria representação e narrativa, abordando temas como mitos, território, memória e práticas culturais. Havia integridade e minuciosidade na filmagem dos cantos, dos rituais e dos mais diversos detalhes. Em sua forma de fazer cinema, destacam-se nas imagens e nos sons, a alegria, o humor, mas também uma complexidade subliminar das relações etárias, sexuais, clânicas etc., que derivam de relações e cuidados particulares com a cultura, que se tornam ruidosos e, às vezes, atrapalhadamente negociáveis diante da novidade do cinema, que mostra objetos e hábitos nas aldeias que não trazem orgulho, ao contrário, sugerem uma convivência complexa com questões de fora das terras indígenas. A imagem e a cultura indígena, assim, passam pela fabricação, não sem um tanto de transformação também, como veremos, a partir da factualidade desses elementos chamados de impurezas e das preocupações com elas.

Mas isso já foi comentado. Agora trataremos de colocar as impurezas em seu lugar, como um limite imaginativo tanto dos personagens quanto dos não indígenas sobre o que seria *ser* indígena, *ter* uma cultura indígena. Vamos tratar de imagens governadas por impurezas, tentando definir os episódios e, que a tematização cultural esperada pelos indígenas não se realiza em uma cena e eles dizem que “nada” acontece. Mas será que realmente nada acontece? Parece

impossível. Aquilo que eles tentam preservar não parece ser tão claro e definido a ponto de ser flagrado e, mais ainda, quando flagrado, é passível de sofrer contestações por outros membros da comunidade. Contudo, ao nos atermos à sociologia nessa esfera estética e antropológica, nos deparamos com ideias como autoridade, verdade etc., ideias que uma contradição como o “nada” já parece relativizar.

Por que isso acontece e nos sentimos incutidos a não seguir por esse caminho? Deve vir à mente do comunicólogo não-familiarizado com a Antropologia a dúvida de qual cultura estamos falando quando dizemos que o VNA ajudou os povos indígenas a preservá-la, assim como de onde vem essa ideia, de que modo chegou aos rincões do Brasil e qual é o retorno das comunidades a essa ideia. Não seria essa ideia também uma impureza, uma que os indígenas e nós já estaríamos acostumados? Pois bem, a cultura que temos e a cultura que o indígena de um determinado povo tem para si não pertencem ao mesmo universo de discurso. Ele dizer cultura e nós padronizarmos certo câmbio antropológico através deste termo nada mais é do que uma tentativa de habitar o mesmo plano — o nosso plano Ocidental (Cunha, 2009). Logo, seria melhor falarmos de uma “cultura”, uma cultura com aspas, traduzida aos nossos termos, que esses personagens enxergam que deve ser preservada. Todavia, quando a “cultura” se torna impregnada daquilo que não pode ser, eles não a enxergam nitidamente.

Assim, antropologicamente, uma vista filosófica da cultura se estende enquanto fluxo semiótico de invenção e convenção, de impulso de controle da diferença (Wagner, 2020) pelos personagens e pelos cineastas. Nos debruçaremos sobre o que é caro, mas complexo, para esse cinema, enquanto invenção, visto e discutido como artificialidade. Retrospectivamente, temos o problema da originalidade dos termos da cultura, que abordamos epistemologicamente na seção introdutória, renovados pelo estranhamento da identidade e da cultura, pois, na verdade, o cinema-verdade privilegia a criação a partir do tema em detrimento da tradição que é o tema — e isso resulta em um embaralhamento das fronteiras da invenção e da convenção, da tradição e da inovação, da criação e da preservação.

Até chegarmos à Antropofagia, no capítulo seguinte, veremos como este paradigma antropológico ganha ainda mais força filosófica com as potências da forma do cinema-verdade, utilizada pelos cineastas indígenas do VNA, que ultrapassa os pressupostos do cinema direto e une as experiências etnográficas e

estéticas, envolvendo o corpo e a subjetividade do cineasta e dos personagens em uma nova verdade de captação das imagens e de registro da realidade, tal qual a Antropofagia a seu próprio modo. Se estes são os efeitos do experimento cinematográfico de Jean Rouch, não seria diferente com os indígenas que aprenderam o seu processo com os oficinairos do projeto.

Este experimento foi chamado por Rouch de cine-transe, influenciado pelo surrealismo e suas ideias de *rencontre* e do maravilhoso, o encontro casual entre estranhos e a localização entre realidades diferentes, respectivamente. Destacamos mais uma vez a contradição e a polifonia desse encontro, a indistinção dos personagens e cineastas em meio a esses elementos e formas de agir, concentradas no corpo. Percebemos os elementos e o envolvimento do cine-transe, como a câmera na mão, a narração em primeira pessoa, o som direto — o “‘olho mecânico’ acompanhado por uma ‘orelha eletrônica’” (Rouch, 2003, p. 90) — como um prenúncio antropófago de devir cósmico, devir técnico.

Mas, como foi dito na Introdução, o cinema antropófago não é apenas uma ação, mas um fazer coligido, que não se separa de um pensar. Serão os argumentos de Deleuze (2018b) acerca do cinema-verdade que nos ajudarão a introduzir neste capítulo o corpo e o pensamento como transição temporal, para eventual transformação de perspectivas e aprofundamento das relações nessa constituição ontológica com o cinema. No decurso do nosso problema, seus argumentos dispõem-se primeiro à questão do *outro* e do *mesmo* da Antropologia no cinema, onde instaura uma indistinção virtual, e depois sua crise: de verdade, de tempo, de mundo. Em seus efeitos, a cultura torna-se ficção, assim como tudo, inclusive a comunicação, pondo em xeque as posições fixas dos atores e daquilo que os faz reconhecer-se, mas o pensamento e as relações permanecem, de modo que alguma maneira de resgatar a verdade, o mundo e o tempo são possíveis, ao menos se transformá-los e nos transformarmos junto com ele.

Para isso, realizamos uma leitura enviesada da crise da imagem-movimento e do surgimento da imagem-tempo, avaliando o lugar que o corpo ocupa em ambos os regimes e o que o mobiliza ser uma possibilidade de congregação na imagem-tempo, de religação que é o devir, aqui, um devir-Outro. Comentamos outros documentários importantes na história do cinema e de documentaristas que influenciaram Rouch, John Grierson e Robert Flaherty, a fim de diferenciá-lo no esquema conceitual de Deleuze, que gradativamente expõe o pensamento no

cinema, primeiro através das figuras do pensamento e da inclusão do espectador no filme, para nós, nada mais do que exemplos de personagens que tornam-se videntes e desveladores das relações, do que mantém as histórias, os espaços e os afetos desunidos e tornados porções incoerentes. A nossa desunião não poderia ser outra do que a cultura, à vista disso, a própria interculturalidade que o cinema representava.

Essa dificuldade de vínculo que cria o desejo de religação com o mundo por parte dos personagens no filme — e do cineasta-personagem no caso do cinema-verdade — mostra-se, para Deleuze (2018a), na assimilação de todos os dados da paisagem antes de agir; do que está dentro e fora de campo. Para nós, esse pensamento também ocorre nos filmes de realização indígena, com a ressalva que se acercam de reflexões sobre como agir diante da impureza, diante de uma dúvida cultural. Deste modo, fazemos uma ponte inicial entre a falsidade da invenção postulada por Roy Wagner e a falsidade daquele que percebe “o contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança”, como este “será compatível ao ator que interpreta automaticamente seu papel, se escutando e se olhando interpretar” (Deleuze, 2018b, p. 120). Esta é uma atuação ou uma performance inventiva da cultura que nos aproximará da Antropofagia no próximo capítulo.

Segundo Deleuze (2018a), esses argumentos e essa ponte derivam das possíveis posturas que podemos adotar diante do pensamento que busca reconhecer e da inação que ele causa. A primeira é a crítica ao estado das coisas, que nos impede de agir por apego às lembranças e às *formas*. A segunda postura consiste em encontrar outras maneiras de agir a partir de uma nova percepção do tempo, uma percepção e um jogo com as *forças*. O cinema-verdade confere uma percepção particular, entre outras, destas forças, que serão apresentadas e exploradas neste capítulo, sendo a sua o devir — o caminho de *transformação*. A ação do cine-transe, portanto, que abrange corpos e subjetividades, é o devir que cria intimidade com a ficção, com a invenção da cultura e da “cultura”, colocando-nos, juntamente com os personagens, na incerteza seminal, no ruído: na Antropofagia.

## 2.1 VNA

Se considerarmos que um dos principais objetivos do Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) sempre foi o controle indígena sobre sua própria identidade em imagens (isto é, seus mitos, território, memória, costumes, práticas religiosas, de plantio, de caça etc.), é importante traçarmos a história do projeto a partir dos caminhos teóricos e práticos que foram tomados para a criação destas imagens ao longo do tempo. Assim, embora existam filmes que tenham se tornado célebres entre os nichos indígena e etnográfico, há outras produções primordiais do projeto, como séries de televisão. Essas séries mostram justamente a história do discurso indigenista do VNA à procura de um formato de distribuição, de metodologia de produção entre a antropologia e o cinema.

Foi assim — de maneira heterogênea, com grandes e pequenos filmes, para distribuição exclusiva entre aldeias ou abertas ao público externo, com longas ou curtas parcerias com diferentes profissionais do vídeo e da academia — que o VNA se destacou nos anos 1990 e 2000. O projeto chamou a atenção de antropólogos pela qualidade de seus registros etnográficos, espontâneos e repletos de vida, bem como de críticos de cinema que, com o vislumbre do ineditismo, destacavam a qualidade estética e a proposta documental dos filmes, imersas em *cine-verité*. Jean-Claude Bernardet (2011, p. 158), enfoca a “observação atenciosa dos gestos das pessoas”, juntamente com falas que não poderiam ser ditas por outros, senão pelos sujeitos filmados completamente à vontade, em meio a uma familiaridade com a câmera e com a técnica de filmagem, enquanto permitem que o cotidiano ocorra sem grandes vergonhas. Para Bernardet, estas características quase desapareceram do documentário brasileiro contemporâneo.

O que chama a atenção de um dos maiores estudiosos do nosso cinema é, ao mesmo tempo, a expressividade poderosa — entre outras coisas, o corpo na imagem —, e o marco extraordinário do VNA, ambos realizados por centenas de personagens dos mais variados cantos do Brasil, da campanha gaúcha até a floresta amazônica de fronteira com o Peru. Condensar esta história é uma tarefa árdua, mas que dividimos em dois momentos, antes da formação de realizadores indígenas (1986-1997), e durante as formações (1997-).

### 2.1.1 Vídeo Nas Aldeias

O VNA foi criado por Vincent Carelli em 1986 dentro da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), também fundada por ele e por colegas antropólogos da Universidade de São Paulo, em 1979. O objetivo da ONG era extremamente político, visando ajudar diferentes povos no controle territorial, na gestão ambiental e na afirmação étnica frente às políticas da então Fundação Nacional do Índio (FUNAI). A FUNAI, criada pelos militares, adotava políticas assimilacionistas, de tutela e um histórico de negligência e *lobby*<sup>13</sup>. O propósito do novo braço da organização anti-FUNAI era estender a pesquisa etnológica ao formato de programas de intervenção interculturais nas comunidades indígenas (Araújo, A., 2011; Marin & Morgado, 2016; Nunes, K., 2016).

Deste modo, Carelli assumiu o papel de realizador audiovisual para ajudar aldeias e povos a reforçarem suas identidades registrando o etnocídio, o garimpo, as ocupações ilegais de fazendeiros, entre outros. No entanto, em um primeiro momento, o VNA acabou reunindo e despertando as culturas, ao invés de lutas, através do vídeo. Por um lado, o projeto foi um chamariz de indigenistas de todo o Brasil, que convenceram Carelli a considerar a câmera como veículo de (auto)representação e a adotar algumas abordagens do cinema-direto para a produção do material, reduzindo a voz em *off* e capturando os debates dos indígenas após uma visionagem do conteúdo, como aponta Pat Aufderheide (2011). Por outro lado, houve a vontade própria destes grupos em registrar suas atividades culturais e realizar um intercâmbio em vídeo com comunidades vizinhas ou povos amigos (Gallois, Carelli, 1995a, 1995b, 1992).

Naqueles primeiros anos, o VNA não era apenas uma estação de produção de filmes, mas também auxiliava o CTI na realização de vídeos documentários políticos e didáticos. Estes vídeos, ao mesmo tempo que atendiam aos interesses dos indígenas, mostravam a plateias não-indígenas a utilidade e a importância do vídeo para a sobrevivência da cultura daqueles grupos. O projeto facilitava o uso do vídeo, incluindo a construção de arquivos e videotecas, e a promoção de encontros

---

13 Ver o recente *Política e extermínio de povos indígenas na ditadura militar: uma análise das instituições SPI e FUNAI através do Relatório Figueiredo* (2023), de Gabriella Lima e Ricardo Bezerra (UFPE), para um olhar retroativo sobre as instituições do Estado diante da redescoberta do Relatório Figueiredo em 2012 e da Comissão Nacional da Verdade; ver também o fundamental *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura* (2017), do jornalista Rubens Valente.

daqueles que se conheciam antes e depois dos vídeos trocados (Aufderheide, 2011).

Carelli explica que seu primeiro passo audiovisual foi viajar para o norte do Mato Grosso, acompanhando Beto Ricardo, um dos antropólogos fundadores do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), para realizar uma experiência em vídeo com os Nambiquara, que resultou no documentário *A festa da moça* (1987). Vincent ainda esclarece que o seu interesse “não era chegar ‘com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça’, mas uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o feedback da aldeia, e deixar-se conduzir pelos seu entusiasmo e pelos seus desejos” (Carelli, 2011, p. 46).

Para quem sempre esteve mais próximo da fotografia do que do cinema, Vincent foi um autodidata nos processos e estilos de filmagem. O próprio diz que foi jogado imediatamente para o “vídeo-transe” de Rouch sem sequer ter ouvido falar no francês e suas colaborações à etnografia com o cinema-verdade. Este modo de filmar, somado à cerimônia de furação de narizes e lábios, que estava sendo ressuscitada naquele instante na frente da câmera, foi uma experiência catártica para o fundador do VNA, e responsável por lhe mostrar as dimensões e o poder do dispositivo cinematográfico, fatores que o incentivou a continuar com o projeto, apesar da frustração com suas expectativas iniciais.

Em *A festa da moça*, o objetivo original era a produção de um vídeo político sobre o roubo de madeira e os demais problemas que os Nambiquara enfrentavam em suas terras no Mato Grosso. Apesar disso, esse plano foi abandonado quando os membros da comunidade decidiram retomar o ritual abandonado de furação de narizes e lábios. “Eles estavam interessados em suas riquezas culturais”, afirma Vincent (Corrêa, 2006a, p. 41). Depois do sucesso do filme, que passou por diversos festivais e foi premiado em quatro deles<sup>14</sup>, a história, a estética e a proposta de reconhecimento identitário e interétnico através do vídeo se repetiram no segundo filme do VNA, *Pemp* (Gavião-Parakatejê, 1988), depois *Boca livre no Sararé* (Nambiquara, co-dirigido por Vincent e Virgínia Valadão, 1992) e *Placa não fala* (Waiãpi, 1996) (Araújo, A., 2011).

---

<sup>14</sup> Sol de Ouro, 8º Festival Rio Cine, Brasil, 1992 · Terceiro Prêmio, 9º Videobrasil, São Paulo, Brasil, 1992. Prêmio no Latin American Vídeo Festival, NY, E.U.A, 1992. Prêmio no IV Festival de los Pueblos Indígenas, Peru, 1992. Prêmio em Vídeo e Televisão, VIII Festival del Cine Latino-Americano, Trieste, Itália, 1993 (CORRÊA, 2006a).

*Pemp* vem de um encontro com os Gavião, no Pará. Em 1976 eles tinham se libertado de um regime de semi-escravidão, de conhecimento da FUNAI, e reconquistado o controle da comercialização da castanha, sob a liderança do cacique Krôhökrenhum, também conhecido como Capitão<sup>15</sup>, assessorado pela antropóloga Iara Ferraz (Araújo, A., 2011). Na época, os registros de Vincent eram extensos e vinham com a preocupação de trazer à tona os detalhes e a integridade dos cantos, dos rituais e uma descrição etnográfica minuciosa. Era o que todos os indígenas esperavam ao assistir “mil vezes a tudo o que eu filmava” (CARELLI, 2011, p. 47). O cineasta também afirma que o vídeo foi perfeito para o projeto de retomada cultural e afirmativo dos Gavião. Entre as diversas visionagens e participações em frente à câmera, Krôhökrenhum foi inspirado pelos Nambiquara e adquiriu uma câmera para também registrar a volta da furação de lábio entre os meninos de sua comunidade.

O filme não teve uma recepção tão marcante quanto outros do VNA dirigidos por Carelli, mas serviu para concatenar elementos em um processo de realização posto em prática com os Waiãpi, no Amapá, em parceria com a antropóloga Dominique Gallois. Deste diálogo resultou o filme *O Espírito da TV* (1990), o qual, por sua proposta de um encontro indígena com a autoimagem, tornou-se a “pedra fundamental do projeto” e a base para a produção de uma descrição mais consistente do projeto a investidores (Carelli, 2011, p. 47). Este filme formou uma trilogia a parte pela crítica junto com *Eu já fui seu irmão* (1993) — intercâmbio cultural entre os Parakatêje, do Pará e os Krahô do Tocantins — e *A Arca dos Zo'é* (1993) — entre os Waiãpi e os Zo'é. Todos já editados por Tutu Nunes e realizados com o financiamento estrangeiro das fundações americanas Guggenheim, MacArthur, Rockefeller e Ford, as primeiras apoiadoras do VNA<sup>16</sup> (Carelli, 2011).

Nas palavras de Bentes (2004, p. 53), com o excerto de uma fala do pajé Waiãpi, fica claro que “o zelo pela sua imagem, a intuição de sua importância,

---

<sup>15</sup> É em sua homenagem que Vincent e Tatiana Almeida, realizaram o filme *Adeus Capitão*, lançado em 2022, após a morte de Capitão, em 2016.

<sup>16</sup> A partir de 1995, o projeto começou a receber o apoio financeiro da Cooperação Internacional da Noruega, que permitiu à equipe, além da estabilidade, traçar uma estratégia a longo prazo (Caralli, 2004). Além disso, na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, o VNA pôde contar também com o Programa Cultura Viva, que subsidiou Pontos de Cultura por todo o Brasil, e apoiou a sua rede de aldeias. Novas e melhores câmeras e equipamentos de edição puderam ser comprados, mais oficinas puderam ser realizadas e, claro, a organização e lançamento da coleção Cineastas Indígenas em DVD (Caralli, 2011).

também se mostra crucial para o grupo filmado. ‘Não queremos que vejam imagens dos índios bêbados’: ‘Não é bom mostrar que somos poucos’”. Ou seja, Carelli apresenta em seus primeiros filmes a capacidade e preocupação destes povos com a representação cultural e a autoimagem dos indígenas ao público indígena e não-indígena. É deste modo que também em *A arca dos Zo'é* que os Zo'é e os Waiãpi “forjam parentescos e distâncias”, etnografias (importantes para entender a essência dos filmes futuros do VNA).

Um pouco mais tarde, com o filme *Antropofagia Visual* (1995), Vincent Carelli busca a reação do povo isolado Enauënë Nauë, do norte do Mato Grosso, à presença da câmera e a performances e encenações da ficção televisiva. O que vemos são os estímulos produzidos pelo equipamento e pela imagem, que provocam, além de brincadeiras por parte da aldeia, a vontade de encenar e de produzir um filme sobre eles mesmos. “Vemos surgir um desejo de fabulação e ficção sobre o cotidiano, um desejo de linguagem” (Bentes, 2004, p. 55), que aprofundaremos adiante.

Essas histórias bem exemplificam o cerne de nossas preocupações quanto ao caráter documental e às particularidades culturais e de registro nos primórdios desse cinema. De modo mais específico, refirimo-nos ao fato dos povos indígenas no princípio do VNA mostrarem o limite imaginativo tanto dos não indígenas sobre o que significa *ser* indígena, quanto dos próprios indígenas ao conceberem uma imagem tradicional para si mesmos. Eles trabalharam e permitiram que trabalhassem com essas culturas, reconhecendo um regime intercultural — ao nosso ver, mais por uma abertura conceitual e antropológica do que acidentalmente política<sup>17</sup>. O foco, entretanto, é que “a cultura dos não-indígenas seria, então, ‘adotada e renovada’ pelos indígenas” (Araújo, J., 2015, p. 202).

Assim, semeando um discurso e um ecossistema favorável ao intercâmbio entre povos indígenas e não indígenas, as trocas intermediadas pelo VNA se intensificaram naturalmente, e pequenas oficinas de edição começaram a ser organizadas, com cada povo em posse de seus próprios equipamentos. Tais oficinas tinham o intuito de narrar a trajetória de cada realizador ou etnia na prática do vídeo, reunindo estas pessoas para comentar filmagens e passagens de filmes e vídeos já produzidos com sua colaboração. Vincent destaca *Jane Moraita, Nossas festas*

---

<sup>17</sup> Ver *A propriedade do conceito* (2001), de Eduardo Viveiros de Castro.

(Kasiripina Waiãpi, 1995); *Tem que ser curioso* (Caimi Waiassé, 1997), *Obrigado irmão* (Divino Tserewahú, 1998), entre outros.

Entre 1996 e 1997 começou a acontecer uma significativa virada metodológica e de objetivos no VNA. Incomodado com o formato curto e superficial da série *Programa de Índio*, realizado numa parceria entre o VNA e a TV da Universidade Federal do Mato Grosso, Vincent buscou sair da linha de telemagazine que o programa possuía. A solução encontrada foi a realização de oficinas de formação indígena, a fim de propor novos exercícios e incentivar outros formatos de produção mais aprofundados com relação à sua língua e cultura, como o documentário. A mudança também foi inspirada pelas diversas visitas e viagens a festivais internacionais, nas quais descobriu projetos semelhantes no México e na Bolívia, também iniciados em 1986. Ficou claro para Vincent que o caminho de apropriação dos meios audiovisuais pelos indígenas fazia parte de um *zeitgeist* em toda a América Latina e que era necessário investir na formação de jovens cineastas indígenas, além de continuar acompanhando o trabalho daqueles que se envolveram nos filmes anteriores (Araújo, A., 2011).

Vincent menciona também que a morte de sua esposa, a antropóloga Virginia Valadão, em 1998, marcou uma transformação significativa no projeto. Virginia foi descrita por Carelli como a grande articuladora da sobrevivência do projeto. Sua morte repentina, devido a um problema cardíaco, teve um grande impacto no projeto e na família, que incluía duas crianças em idade escolar. Virginia deixou um grande legado para o VNA, incluindo o vídeo "O Banquete dos Espíritos" (1995), resultado de quatro anos de trabalho. Após essa tragédia, Carelli buscou assumir um novo papel de facilitador no VNA, focando no trabalho de outros realizadores (Aufderheide, 2011). Foi então que ocorreu a primeira oficina nacional, em 1997, no Xingu, a qual durou mais de dois meses e onde o VNA reuniu trinta indígenas de povos distintos e vindos dos quatro cantos do país, incluindo tanto iniciantes como pessoas mais experientes. O objetivo era desenvolver uma metodologia de formação que capacitasse os participantes a produzirem conteúdo audiovisual relevante para suas comunidades. Essa oficina marcou o início de um investimento sistemático na capacitação de indígenas, apropriando-se de uma linguagem cinematográfica efetivamente contestatória e poética, que também fosse compreensível aos olhos acostumados do público não indígena. Com isso, estava superada a artificialidade do exercício técnico, descontextualizado. Instaurava-se a

relação rigorosa entre forma e conteúdo, ética e estética, e, com elas, uma expectativa por resultados concretos de afirmação (Bentes, 2004).

Pensando em todas estas mudanças, em 1998 Vincent Carelli convida Mari Corrêa a integrar o projeto e auxiliá-los a adaptar o método de formação em cinema-direto dos Ateliers Varan<sup>18</sup>, escola parisiense estabelecida em 1981 por Jean Rouch e frequentada por Corrêa, para a realidade local — isso aconteceu um pouco antes do VNA se tornar independente do CTI, em 2000. Esteticamente falando, há uma passagem da produção do vídeo etnográfico em estilo reportagem para a organização de oficinas e realização de vídeos autoetnográficos. É, em último caso, a virada para o cinema-direto, para o cinema-verdade.

Nesse meio tempo as imagens captadas na oficina do Xingu passavam pela pós-produção e se tornavam filmes, entre eles aquele que se tornou o mais representativo de toda a história do projeto até então: *Wapté Munhõõ: iniciação do jovem xavante* (1999). O filme coletivo<sup>19</sup> de Divino Tserewahú, que assina a direção, marca o início dessa mudança de fases, acompanhando a realização de um cerimonial complexo na aldeia Xavante de Sangradouro, no Mato Grosso. O filme registra um rito de passagem de meninos a homens, que só ocorre a cada cinco anos.

O VNA colhe os frutos dessa oficina e leva o plano adiante, trabalhando regionalmente e estabelecendo parcerias com ONGs e associações indígenas, buscando assim criar ambientes íntimos, nos quais os participantes poderiam se sentir à vontade atrás e na frente da câmera.

### 2.1.2 Varan nas Aldeias

---

<sup>18</sup> Outras comunidades indígenas latino-americanas que trabalharam ou trabalham com o vídeo também tiveram influência dos Ateliers Varan. Vincent Carelli relembra, entre outras figuras formadas nos Ateliers Varan, Ivan Sanjines, na Bolívia e Luís Lupone, no México (Araújo, J., 2015).

<sup>19</sup> Também estão envolvidos na produção: Winty e Nikramberi, Suyás, Caimi e Jorge, Xavantes, da aldeia de Pimentel Barbosa. Como afirma Vincent, a participação dos colegas foi fundamental para a realização do filme, pois Divino deveria tomar parte na cerimônia, de modo que não poderia filmar em alguns momentos, além de que este ritual conta com diferentes eventos simultâneos em diferentes localidades, obrigando o recrutamento de uma equipe maior para a cobertura de todos os eventos (Araújo, A., 2011).

Corrêa comenta as primeiras experiências neste momento de efusão de ideias e projetos, dando-nos uma noção da virada que o VNA precisava e ela podia proporcionar:

Anos antes, quando conheci o projeto, ainda não se falava em formar realizadores indígenas. “Ao contrário do que vocês fazem nos Ateliers Varan, nós aqui não editamos imagens dos índios, eles assistem suas imagens no bruto.” — me explicou o Vincent. Minha experiência era radicalmente outra.

O conceito e o método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu descobri que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despendo de idéias pré-concebidas (Araújo, A., 2011, p. 33).

É dentro destes moldes que o VNA integra a função de formador, optando pelo documentário aprofundado, superando a instrumentalidade da reportagem, mas testando formatos como a ficção mitológica. Logo, o documentário torna-se a forma cinematográfica predominante do projeto, ideal para um “trabalho de pesquisa e questionamento mais profundos sobre identidade, cultura, relação com o ‘outro’ e a construção de sua própria imagem”. Eles assumiram “não só um gênero, mas um estilo” (Corrêa, 2004. p. 33).

Caixeta de Queiroz (2004) destaca dois filmes produzidos pela ONG após a entrada de Mari Corrêa, *No tempo das chuvas* (Isaac Pinhanta e Wewito Piyãko, 2000) e *Shomötsi* (Wewito Piyãko, 2001), como exemplos de mudança na abordagem da produção. Estes filmes foram premiados e representam uma nova fase na qual afastam-se da função espetacular para atrair um público mais amplo, seguindo princípios da antropologia visual. São filmes caracterizados por serem feitos no ritmo do cotidiano das comunidades, que coexistem com um vazio filmado “tão ou mais importante que filmar a ação” (Caixeta De Queiroz, 2004, p. 45). A observação do autor não é à toa: o apontamento que ele e outros estudiosos fazem da espontaneidade dos personagens nesses filmes vem do esforço de Corrêa em ensinar os participantes a registrar aquelas passagens nas quais não acontecia “nada”, em sintonizar o tempo e os acontecimentos ao corpo. Corrêa mostrou como o filme dependia de cenas que não possuíam forte apelo narrativo, mas que eram

extremamente importantes por sua poética. Sobre *Shomõtsi*, Ivana Bentes (2004, p. 60) coloca, muito bem entre sílabas, o ritmo dos acontecimentos:

é uma obra-prima na forma como capta o tempo do cotidiano do seu tio Shomõtsi [...] O que se registra é um cotidiano lento, de quase desacontecimentos, acordar, passar o urucum no rosto, ir pra roça com os filhos, mascar coca e fumar tabaco, ir tomar banho no rio, beber caissuma. Os finais de semana são mais enfeitados, com dança caissuma, tocar flauta e flertar com as mulheres.

É necessário que fique claro que este aspecto natural das encenações, assim como o ritmo tranquilo da montagem com planos longos, a invasão do quadro por objetos e personagens imprevistos, a inserção do realizador por trás da câmera na diegese e seu diálogo com os personagens, a discussão do filme dentro do filme etc., estão presentes na maioria das produções subsequentes à entrada de Corrêa, também são os aspectos mais referenciados nos filmes que foram premiados ou selecionados para diferentes exposições e mostras nacionais e internacionais (Brasil, 2013), mas não contemplam todos os filmes produzidos nas oficinas de formação ou filmes produzidos pelo VNA em parceria com realizadores já formados.

Neste período, o VNA passou a acumular mais incentivos e apoios públicos e privados. Entre estes, o mais importante talvez tenha sido o Programa Cultura Viva, do Governo Lula, que o impulsionou, dando a chance de levar ao cinema, à televisão e às escolas os indígenas reimaginados: não romantizados, mas verdadeiros, contemporâneos. Capazes de despertar a solidariedade sem vitimismo, admiração sem estados puros e naturais de bom selvagem. Destacam-se nos filmes a alegria, o humor e um convívio complexo entre gerações, uma transformação constante e consciente, e as dinâmicas sociais diante de novas técnicas, o vídeo entre elas.

No entanto, foi entre estes altos que no 45º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2013, que o VNA se juntou aos representantes dos coletivos indígenas, a discentes e docentes e mais organizações de apoio para assinar a Carta de Diamantina (2013), destinada à Secretaria do Audiovisual do MinC e que reivindicava:

A formação continuada de realizadores indígenas através de oficinas e programas específicos de capacitação; Estímulo à produção de conteúdos audiovisuais indígenas para o cinema, TV e novas mídias através de editais e prêmios específicos; Mecanismos e espaços adequados para a exibição e distribuição da crescente quantidade de trabalhos feitos por indígenas; As necessidades específicas das populações indígenas, oferecendo mecanismos desburocratizados e simplificados para a submissão de projetos, prestação de contas e registro de obras finalizadas; Produção de informação sobre os acervos audiovisuais portadores da memória indígena (incluindo aqueles relativos à violência perpetrada contra as populações indígenas ao longo do século XX), muitas vezes inacessíveis, de forma a garantir ampla repatriação dessa memória a suas comunidades de origem; A criação de espaços específicos para conteúdos indígenas das diversas televisões públicas sob a gestão da EBC, assim como os canais legislativos (TV Senado, TV Câmara, TV Justiça), canais públicos estaduais, e canais de televisão universitários, e ao TV Escola do MEC; A retomada e ampliação de ações bem sucedidas, que promoveram o maior conhecimento mútuo entre indígenas e não-indígenas, contribuíram para a minimização de conflitos e preconceitos, e que significaram uma janela de visibilidade para a produção audiovisual indígena, como é o caso do extinto programa A'Uwe da TV Cultura; O reconhecimento e a valorização das produções audiovisuais realizadas por indígenas como obras cinematográficas e de arte” (Carta de Diamantina, 2013).

Ainda em 2014, Vincent Carelli participou de uma entrevista para o Portal de Notícias UOL afirmou que a produção de novos filmes estava sendo difícil sem o apoio dos Pontos de Cultura, do Programa Cultura Viva: “a situação dos índios é péssima, a produção é ainda muito reduzida e a gama de problemas muito ampla [...] Eles precisam de mais acesso a subsídios e mais formação. Não há recursos hoje para formar e equipar novas comunidades” (Minuano, 2014).

Em entrevista à Revista Zum, em 2017, Vincent afirmou categoricamente: “o Vídeo nas Aldeias está encolhendo para não desaparecer” (Carvalho et al., 2017) e relata que têm trabalhado pouco com novos grupos, que os equipamentos que tinham foram dados às comunidades para que pudessem continuar sua formação sem eles. Por consequência, as oficinas estão paradas. Sobre o terreno árido dos governos Temer e Bolsonaro, o VNA produziu outros seis filmes, três deles com o envolvimento direto de Carelli na direção, *Martírio* (2016, em co-direção com Ernesto de Carvalho e Tita), sobre a violência sofrida pelos Guarani-Kaiowá no Mato Grosso e na região Centro-Oeste; *Antônio & Piti* (2019, em co-direção com Wewito Piyãko), sobre o casamento interétnico de Piti, uma mulher brasileira branca e Antônio, um Ashaninka peruano, nos anos 70; *Adeus, Capitão* (2022, em co-direção com Tita). No Xingu, produziu com os Juruna e Arara o filme *A última volta do Xingu* (2015, Kamikia Kisedjê, Wallace Nogueira), sobre os impactos da construção da Usina de Belo Monte. Em 2019 no Maranhão, com os Awá-Guajá, o curta *Virou Brasil* (Pakea,

Hajkaramyky, Arakurania, Petua, Arawtyta'ia, Sabiá e Paranya), sobre como esta terra virou uma nação. E *Zawxiperkwer Ka'a — Guardiões da Floresta* (Jocy e Milson Guajajara), sobre os assassinatos de lideranças indígenas nos limites do "complexo verde", formado pelas TIs Caru, Awá, Alto Rio Guamá e Alto Turiaçu, dos índios Guajajara e Awá-Guajá.

De 1999, quando foi lançado IJX, até os dias atuais, o VNA seminou um país continental e terminou o seu período de maior atividade afirmando o acesso indígena à sua própria imagem, à promessa do cinema, um aparato cirúrgico para operação do real. Através da sétima arte, o projeto abriu uma caixa de ferramentas comunicacionais e de presença, estabelecendo relações duradouras com os Mbya-Guarani do Rio Grande do Sul, os Ashaninka e os Huni Kuin, do Acre, os Xavante, e os Kuikuro, de Mato Grosso:

Cada um traz questões específicas: os Guarani tratam do aspecto espiritual; os Ashaninka, do ambiental; os Huni Kuin, do mundo da Jiboia, dos seus ensinamentos de cantos e pinturas; os Xavante, dos grandes rituais de iniciação que estruturam sua sociedade. No caso dos Kuikuro, há também as grandes festas, mas, agora que o cineasta Takumã começou sua carreira solo, ele tem procurado novos assuntos, como os antropólogos, os missionários, a vida de sua família na cidade (Carvalho et al., 2017).

Transcendendo os limites das comunidades e das TIs, portanto, sua metodologia e estilo foram compondo um acervo de 8 mil horas e 70 filmes ao longo de 30 anos, que serve de combustível à renovação do debate cultural e comunicacional indígena na segunda e terceira década do século XX, e escreve a trajetória de realizadores como Alberto Alvares Guarani, Isael e Suely Maxakali, Morzaniel Yanomami, Kamikiã Kisêdjê, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira — participante das oficinas do VNA, mas cada vez mais influente no cinema feito por mulheres indígenas. Todos eles beberam dos processos e produtos do VNA que trago agora.

Ainda enquanto escrevo este parágrafo, temos em atividade — para citar alguns —, a Katahirine, rede audiovisual de mulheres indígenas, o coletivo Bature, de cineastas Mëbêngôkre (historicamente denominados de Kayapó pelos não indígenas), o longevo Coletivo Kuikuro de Cinema. Tivemos também a primeira edição do FeCCi (Festival de Cinema e Cultura Indígena), realizado em setembro de 2022 no Território Indígena do Xingu e em dezembro do mesmo ano em Brasília.

### 2.1.3 Processos de produção

Por mais que o Projeto Vídeo nas Aldeias tenha uma trajetória de mais de 30 anos, neste texto tentaremos sintetizar as principais características estéticas dos filmes e a metodologia empregada para a sua produção. O objetivo não é especular traços específicos de cada povo no audiovisual do VNA, mas sim identificar os elementos estilísticos que são oportunizados, tendo em vista que uma esquematização razoável é possível somente após a entrada de Mari Corrêa. No entanto, isso não nos escusa de tentar distinguir, ou ao menos tornar mais claras, as diferenças entre o trabalho predecessor de Vincent e os filmes de cineastas indígenas formados pelo VNA.

Quando o VNA ainda estava atrelado ao CTI e tinha como objetivo promover o conhecimento do vídeo, sua circulação era, por um lado, voltada para a própria comunidade, e por outro, externo, em festivais e na televisão. Os temas abordados eram políticos e culturais, sempre apresentados de forma didática. A duração dos vídeos variava majoritariamente entre 18 e 32 minutos com um estilo de reportagem caracterizado por montagem rápida, planos curtos, cortes no movimento, fusão de planos e uma narrativa atraente e inteligível para um público amplo e não iniciado no assunto (Nunes, K., 2016). A este respeito, Vincent conta que, no princípio, sua preocupação era com uma fotografia atraente, um ritmo satisfatório para o público habituado ao estilo televisual e, naturalmente, com envelopar o encontro etnográfico com o bom humor (Caixeta De Queiroz, 2008).

No entanto, após a entrada de Corrêa, este formato foi se modificando. Os novos processos nos moldes do cinema-verdade priorizavam histórias em que o realizador participasse ativamente da cena, seja ao apresentar e desenvolver um personagem, seja ao captar as imagens de um ritual ou cerimônia. A descrição fílmica era continuada, acompanhava os eventos itinerantemente, sem interrupções e com som direto, objetivando causar uma sensação de proximidade àquelas pessoas e momentos (tanto ao espectador quanto ao realizador por trás da câmera), em concordância com o que Jean Rouch preconizava. Assim, o foco estava na voz e no gesto que revelavam a subjetividade e a encenação. Embora a narração em voz over, característica do documentário clássico, permanecesse, as falas eram em primeira pessoa (Araújo, J., 2015; Caixeta De Queiroz, 2008).

E apesar deste novo formato ter representado um grande salto político para muitos povos, principalmente pela capacidade de distribuição de um material onde eles próprios controlavam a representação de suas culturas em imagens, foi a variação estética que inicialmente chamou mais atenção. A utilização das câmeras e a assimilação da linguagem cinematográfica não indígena conferiram ainda mais força a discursos que o VNA ainda não tinha se acostumado a ouvir. Trata-se de uma interculturalidade, mas para alguns, a aculturação desses povos (Nunes, K., et al., 2014). De um lado, havia antropólogos preocupados com o futuro de culturas tradicionais em extinção; de outro, teóricos e cineastas preocupados com a possibilidade de que as oficinas poderiam estar apagando as chances desses povos inventarem suas próprias linguagens<sup>20</sup> ou reinventarem a forma cinematográfica: as oficinas seriam dogmáticas; os montadores não indígenas anulariam a autoria indígena e até mesmo se apropriariam dela.

Foi justamente para responder a essas provocações que o VNA tomou a iniciativa de realizar uma entrevista com documentaristas e cineastas que pudessem validar o projeto perante a comunidade. O texto *Conversa a Cinco* (2006a), que a princípio seria uma entrevista e acabou se transformando em uma conversa entre Vincent Carelli, Mari Corrêa, Sergio Bloch (oficineiros entrevistados) e Eduardo Scorel e Eduardo Coutinho (entrevistadores), elucida a metodologia das oficinas e das produções para aqueles que assumem uma postura questionadora, crítica e até mesmo reativa, como foram Coutinho e Scorel.

Ao longo desse processo, identificamos as principais características e diretrizes do VNA com Corrêa: 1) a duração dos planos não era limitada pelosicineiros, nem “por razões econômicas, ou por razões gramaticais universais”, tampouco eram dadas instruções (Corrêa, 2006a, p. 37); 2) algumas tomadas de depoimentos dos anciãos levam horas, “não tem narraçõeszinhas, não tem frases curtas”. “E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar” (Corrêa, 2006a, p. 39), sendo essas passagens cortadas e adequadas de forma coesa e natural dentro do filme; 3) osicineiros não participavam das filmagens enquanto elas ocorriam, mas descansavam ou resolviam outros assuntos do VNA; 4) a “impureza”, isto é, presença de elementos não indígenas, como relógios, camisas, eletrodomésticos,

---

<sup>20</sup> Ver *Nós aqui e vocês aí*, de Eduardo Scorel, publicado no Catálogo *Um olhar indígena*, organizado e distribuído pelo VNA em 2006.

automóveis, bebidas alcoólicas etc., nunca foi evitada; pelo contrário, era estimulada. Há também o fato de que “nos créditos você lê: ‘O filme foi feito durante a oficina sob a coordenação de fulana e de fulano’, quer dizer, não há uma vontade nossa de ficar se escondendo atrás dos índios. Como se fossem filmes ‘puros’” (Corrêa, 2006a, p. 35); 5) O zoom era proibido, pois:

Quando você está fazendo câmera sozinho, sem uma pessoa para fazer o som, se você não chegar perto não capta o som. Então já tem uma questão aí que é intrínseca da forma de filmar. Você tem que se aproximar. [...] E do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado (Corrêa, 2006a, p. 41);

6) Havia entre três e quatro câmeras por oficina, com até seis participantes selecionados pela aldeia; 7) nem sempre os projetos mentalizados por cada um dos participantes contava com material suficiente para gerar um filme ao fim da oficina, a qual durava de três semanas a um mês; 8) o primeiro passo consistia em ensinar o manuseio da câmera, o balanço de branco e o foco manual, já que o VNA não trabalhava com o foco automático. Em seguida partiam para exercícios práticos, sendo comum filmar o cotidiano de algum integrante da aldeia, por quem tivessem admiração ou intimidade, desde a manhã até a noite; 9) ao final de cada dia de filmagem, a equipe e os participantes se reuniam em uma sala aberta à comunidade para assistir e discutir o material com uma visão crítica; 10) devido à barreira linguística que dificultava o trabalho eficiente de indígenas de troncos diferentes no *set*, e pela falta de intimidade entre o realizador e seus personagens, osicineiros optaram por abandonar encontros multiétnicos e não misturar povos durante as produções; 11) o VNA selecionava as aldeias com as quais iria trabalhar, mas apenas depois que estas procurassem o projeto e demonstrassem interesse nas oficinas. Na época, Vincent afirmava: “a gente é procurado por vinte e aceita trabalhar com um ou dois. Depende do grau de organização deles (2006a, p. 43)”. Corrêa, no mesmo texto, aprofunda a questão:

A gente trabalha bastante no Xingu que é um lugar privilegiado comparado a outros. A preocupação deles é em relação ao que já estão perdendo. Mas quando você compara os xinguanos com o pessoal do Acre. Os índios acreanos há cem anos foram massacrados e claro, não é o mesmo grau de perda. Então quando eles querem o vídeo na aldeia e fazer filme, é para “resgatar a cultura”. Os xavante dizem que “para registrar a cultura, para não perder, porque os velhos vão morrer”;

12) osicineiros possuíam uma postura firme e transparente. Antes de iniciar os trabalhos em uma nova aldeia, cada uma daquelas pessoas que vinha de fora para guiar o projeto precisava conquistar a confiança dos anciãos e lideranças dali. Afinal, cada local possuía uma organização política específica, com clãs e hierarquias. Deste modo, em algumas ocasiões, certas figuras utilizavam a equipe e os trabalhos com a imagem para o seu benefício próprio, ou simplesmente se opunham por suspeitar das intenções do projeto. Sobre uma oficina com os Xavante na TI de Sangradouro, Vincent afirma que a sua postura foi de:

não virar joguete de disputas internas e de não aceitar cobranças indevidas para negociar a filmagem. Primeiro, porque não se tratava mais de filmar para a facção responsável pelo convite, ou para “ganharem dinheiro”, com estas imagens, na versão dos opositores, mas sim de dirigir uma oficina de filmagem cuja proposta era justamente torná-los autônomos nestes aspectos. [...] nossa postura de firmeza e transparência durante o processo deu muita credibilidade ao trabalho e aos poucos as desavenças foram sendo desfeitas, acertando questões de princípios e benefícios entre os opositores (Araújo, A., 2015, p. 58-59)<sup>21</sup>.

13) entre os filmes produzidos nas oficinas, havia cortes ou até mesmo filmes próprios para cada público: para os indígenas da própria aldeia, para indígenas de um mesmo povo, mas de aldeias diferentes, para povos vizinhos e, claro, para os não indígenas. Neste último caso, os filmes percorriam um circuito de festivais, iam para a televisão ou compunham DVDs do VNA, entre outras formas de divulgação; 14) as montagens aconteciam na sede do VNA em São Paulo e, a partir de 2009, em Olinda. Com mais de uma etapa, antes do início da edição todas as cenas eram legendadas e traduzidas para o português, um processo que podia levar meses, mas que ajudava os participantes e osicineiros a discutirem a relevância de cada *take*. Os anciãos e outros líderes da comunidade participavam da tradução e da aprovação dos cortes, tornando o editor em um catalisador do *feedback*.

E não é apenas por meio desses métodos que chegamos à estética e à proposta geral dos filmes do VNA, apesar de serem importantes para entender como Vincent e os realizadores chegaram em seus resultados. O estilo de relacionamento, de convivência e de escuta dos povos com quem trabalharam também moldaram o que vemos na tela. Mas o que vemos? Entre tantas coisas, é importante

---

<sup>21</sup> Os xavantes organizam-se socialmente através de metades clônicas duais e rivais, o que, às vezes, pode colaborar para intrigas do tipo. Ver Maybury-Lewis, 1984, p. 220-265; 362-366.

contextualizar aquilo que já comentamos anteriormente e talvez seja o principal ponto para os realizadores e para os espectadores quando confeccionaram e assistiram aos filmes: o “nada” e a “cultura”.

#### 2.1.4 Do Nada ao Tudo

Aqui, explicamos o registro deste “nada”. Isto é, o registro dos momentos de espontaneidade e intimidade diante da câmera, que para os realizadores ainda em formação parecia um contrassenso, mas que deu às comunidades a capacidade de entender de qual lugar aqueles filmes eram feitos, de que forma a câmera poderia guardar a memória da identidade cultural e pessoal dos sujeitos filmados e, principalmente, que era esse estilo que acolheria as particularidades de cada cineasta, grupo, aldeia e povo. Veremos também como o estilo serviu para enaltecer as obras e ao mesmo trazer críticas e expectativas. Afinal, ele estaria valorizando um *conteúdo* identitário e prejudicando uma *forma* identitária?

Tudo começa durante as visionagens. Corrêa e outrosicineiros repararam que os participantes não entravam nas intimidades das relações e pequenos momentos da rotina, repletos de descontração e espontaneidade, apesar de serem interessantes para o cinema que ela se propunha a fazer agora no VNA. Uma das vezes que isso ocorreu foi no filme de passagem, *Iniciação do jovem Xavante*:

Depois da edição de “Wapté Mnhõnõ” e “Moyingo” [*O Sonho de Maragareum* (2000)], dois filmes baseados em rituais, eu queria muito experimentar com eles a idéia de filmar o tal do “nada” a que se referia Kumaré [Ikpeng]. Sugerir um novo exercício: retratar o cotidiano de uma pessoa da aldeia onde cada um escolheria alguém — homem, mulher ou criança — com quem tivesse alguma afinidade ou que despertasse neles um interesse particular. Na busca de seus “personagens”, surgiram pessoas com um incrível senso da imagem, verdadeiros atores natos (Corrêa, 2004, p. 35-36).

Seguir um personagem também foi a base para filmes como *Shomõtsi e Xinã Bena, novos tempos* (Zezinho Yube, 2006), onde o nada é igualmente perseguido. Em *Marangmotxígmõ mirang, Das crianças Ikpeng para o mundo* (Natuyu Yuwipo Txicão; Kumaré Ikpeng; Karané Ikpeng, 2001), por exemplo, que não se vale de seguir um personagem, mas acompanhar a história de quatro crianças Ikpeng que apresentam sua aldeia e suas rotinas para a câmera em uma

correspondência de vídeo-carta para as crianças da Sierra Maestra em Cuba. Sobre os bastidores deste filme, Corrêa (2004, p. 35-36) nos traz a passagem:

‘Por que parou, Marú?’ ‘Porque ele foi comer e depois descansar. Não ia acontecer mais nada’. Insistimos para que ele, da próxima vez, filmasse os momentos onde justamente ‘nada’ acontecia. No dia seguinte, o ‘nada’ estava lá ao compartilhar com a família o prato de macaxeira cozida com peixe, fluía entre Marue Kowiri, no ritmo manso do balanço da rede uma deliciosa conversinha sobre coisas corriqueiras da vida, causos engraçados sobre caçadas, mulheres, aventuras passadas. A câmera, tranquila e próxima, movia-se do prato de comida investido pelas mãozinhas das crianças para o rosto de Kowiri. No fundo do plano, mulheres enchendo e depois servindo a cuia de caissuma. Assistíamos, entusiasmados, ao início de uma cumplicidade entre eles, de um verdadeiro diálogo, enfim, os primeiros sinais do surgimento de um filme.

Em seguida, questiona ironicamente no texto se seria possível filmar capturar esse momento usando o zoom, se o filme tivesse um roteiro com perguntas pré-programadas e se aquele momento se resumiria em uma série de clichês de documentários etnográficos exaustivos “com perguntas convencionais e respostas previsíveis, a voz em *off* de um narrador onipresente, explicando generalidades” (Corrêa, 2004, p. 36). Ou seja, no nada está o filme, e a melhor linguagem seria aquela que permite que o nada acontecesse.

Entre as suas consequências estão as críticas em relação à banalização e aceitação destes momentos improvisados de “nada”, nos quais a cultura indígena não é representada da maneira classicamente conhecida pelos não indígenas, tampouco é vista por olhos indígenas preocupados com a tradição, mas em um ponto intermediário. Ou seja, trata-se da passagem que mostra a realidade das aldeias no século XXI, como ela realmente é, misturada com a tecnologia da informação, roupas e, em geral, costumes da sociedade metropolitana e contemporânea. No entanto, como bem lembram Corrêa e Pinhanta (Ashaninka), a preservação da cultura nos filmes do VNA não se ocupa de “guardá-la no formol”:

O trabalho que a gente faz é também um pouco para nós mesmos refletirmos sobre nós. O sentido da palavra preservação não é de fixar, de deixar as coisas ali. Preservar e ninguém mexe, ninguém modifica nada-isso não tem como fazer. Quando a gente fala em preservação é no fortalecimento. Preservar quer dizer você ter cuidado, preservar no sentido de fortalecer essa cultura em que nós estamos. E eu digo: o que a gente tem no passado é do passado. Vamos lembrar, vamos discutir, vamos estudar como foi aquilo, mas vamos trabalhar o hoje para o futuro. De que forma a gente vai se adaptar a esse mundo de hoje e construir uma vida melhor? (Corrêa, 2006b, p.9-10).

O “nada” frustra uma expectativa em relação a tudo que a cultura indígena poderia representar, tradicionalmente falando, e o que também poderia oferecer ao Ocidente, de acordo com seus próprios termos: um pensamento alternativo, alienígena. Esperava-se deles uma revolução na linguagem cinematográfica, e isso é uma grande responsabilidade para iniciantes. Pinhanta afirma:

Não tem nada que você tenha do seu conhecimento próprio: tudo foi descoberto, tudo que tem na nossa cultura foi descoberto. Nós aprendemos. Seja com a natureza, com os animais, com as plantas, seja com as outras culturas, nós fomos aprendendo com a vida (Corrêa, 2006, p. 10).

Ou seja, os filmes destacam a impureza e, a consciência dos realizadores, sua clareza. Seu tom, para nós, assemelha-se ao de Caixeta de Queiroz, que em relação aos filmes afirmou serem *máquinas de produzir “cultura com aspas”* (Araújo J., 2015; Belisário, 2014; Brasil, 2012, 2013; Corrêa, 2006b; Nunes, K., 2016). A “cultura” — assim mesmo, com aspas — é a metarreflexão cultural de uma comunidade em reação a um sistema interétnico, aqui entre indígenas e não indígenas, sempre dependente das formas de relações sociais — e aqui acrescento as formas comunicacionais — entre as duas ou mais perspectivas envolvidas. Isso significa que, em alguns casos, ela assume um novo argumento político de resistência, mas não podemos deixar de ressaltar como ela também: primeiro, denota a propriedade dos conhecimentos tradicionais; segundo, implica, obrigatoriamente, a performatividade da “cultura” através desses conhecimentos, muitas vezes sem o pensamento crítico da academia quanto aos trâmites da cultura e da “cultura” — que não pertencem ao mesmo universo de discurso! — pela comunidade que a enuncia (Cunha, 2009).

O conceito fornecido pela antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009) contempla uma atualização do paradigma de relativismo cultural, um fenômeno intrínseco a qualquer negociação identitária e epistêmica. Como nos lembra a autora, a ideia antropológica de cultura surgiu na Alemanha setecentista como uma qualidade original, atribuída a um determinado povo, seria proprietário de forma coletiva, endógena e distinta, e é isso que tem sido manifestado pelos próprios indígenas e pesquisadores. No entanto, há casos em que os conhecimentos, conscientemente pelo próprio povo, não caracterizam sua cultura (Cunha, 2009). O ideal mesmo é lembrar que não são as formas de cultura que variam, mas o próprio

conceito de cultura — uma variação da variação, para evocar Viveiros de Castro —, qualquer coisa que ocupe o lugar funcional, não necessariamente taxiológico, de cultura. Roy Wagner (2020) afirma que a cultura Ocidental é, aos nossos próprios olhos, a cultura do conhecimento, ou da própria cultura. Seu rumo se faz em apreender e aprender, diferentemente da perspectiva de carga, ou da cultura de carga, a qual nos foi atribuída pelo pensamento melanésio — baseada na obtenção de bens e construções, que alterariam as relações sociais. Este seria um exemplo contrário ao nosso, como um outro cenário possível e como maneira de nos dar a ver.

O que queremos dizer com isso tudo é que o amplo e velho reconhecimento deste paradigma no cinema de realização indígena — ao menos ao que todos os argumentos e análises indicam — é mais um exemplo de “cultura” do que de antropologia reversa, já que ainda é cedo para afirmar e medir as consequências de afirmá-lo, além disso, sem as balizas de um pensamento etnográfico. Contudo, se deixarmos isso de lado por um momento e concordarmos com Wagner (2020, p. 68, grifo do autor) que “invenção, portanto, é cultura”; que todo ser humano é um antropólogo e um inventor, receberemos esses filmes como um impulso de controle perante a similaridade, ao contrário de uma base comum de diferenças que é a antropologia clássica e o pensamento racionalista.

A *invenção* no seio da cultura, e por consequência também na preocupação desses filmes de realização indígena, vem suprir a necessidade de controlar a diferença enquanto polo intensivo, diferenciando eventos e comportamentos que pertencem à convenção (à tradição da comunidade), e associando contextos díspares através de sua transformação. Esta, alternativamente, possui um polo extensivo, a *convenção*, na qual as transformações são apreendidas de um modo reconhecível. Assim, formam-se duas concepções simultaneamente contraditórias e afins na lida da cultura (WAGNER, 2020). A “cultura” nada mais é do que a elaboração desse esquema destacando os finalmentes político-criativos e a relatividade que a invenção introjeta na convenção.

Como aprendemos que esse modo convencional pode ser reduzido a uma distinção mais ampla, que identifica ou os contextos convencionais, ou uma soma dos contextos não convencionalizados, como “inatos”, consignando o outro ao reino da manipulação humana, fica claro que dois tipos de “desmascaramento” são possíveis no interior do nosso próprio universo convencional. *Quando os controles sobre o modo ordinário da atividade séria, o que as pessoas “fazem”, são relativizados, a invenção resultante parece “falsa”, “não séria”, “puramente artificial”; quando os controles sobre o modo de ação inverso, “criatividade”, “arte”, “pesquisa”, “ritual”, “representação” ou “recreação” são relativizados, a invenção parece “forçada”, “comercializada”, “séria demais” ou “sacrílega”.* Em cada um dos casos a transformação funciona contra a que foi originalmente pretendida (Wagner, 2020, p. 93-94, grifo do autor).

O que poderíamos chamar de contrainvenção da cultura, de acordo com Wagner (2020), é intrínseco às sinopses dos filmes, e o aspecto falso ou forçado das encenações seria justamente do que o “nada” *gostaria* de fugir, sem sucesso, porque o que faz é mostrá-lo inteiramente. Na solenidade ou na espontaneidade do cotidiano, do hábito, das tardes na rede, das brincadeiras durante a colheita, dos goles na caíçuma e na cachaça, nas danças cerimoniais ou no pop de Michael Jackson<sup>22</sup>, dá a ver ainda a “cultura”, porque, mesmo em última instância, resta ali uma câmera, o contato. Para o bem ou para o mal, na frente dela, “os ‘mal-entendidos’ se transformam, com o tempo, em “entendidos” e, com muito mais tempo ainda, em ‘subentendidos”’ (Wagner, 2020, p. 58). Hoje já se subentende que os indígenas se transformam também em etnógrafos e autoetnógrafos; com eles, o estranho se torna mais familiar e o familiar mais estranho.

Se, por um lado, é fácil destacar a “cultura com aspas” nos filmes de realização indígena produzidos pelo VNA, por outro lado, é mais complexo sustentar a contrainvenção, o falso e o sacrílego nos filmes-rituais em nome de um cinema antropófago. O aprofundamento desta questão começa agora ao explorarmos o estilo que mais influenciou e contribuiu para esses filmes — para a busca da subjetividade, para o entendimento de que a suposta verdade documental do campo e das imagens são uma ficção, para a forma de inventar uma nova verdade sobre si e sobre o outro, para desvendar o corpo como potência: o cinema-verdade.

---

<sup>22</sup> As crianças em Bicicletas de Nhanduru (2011).

## 2.2 TRANSE E SUBJETIVIDADE

Diferentemente do cinema de ficção, o cinema documental não contou com a institucionalização e padronização que só o mercado confere. Diverso e de difícil classificação, portanto quase sempre apoiado na experimentação e credulidade da autoria, quando evitava o didatismo, estabeleceu uma inflexão subjetiva na contemporaneidade através do uso de equipamentos de filmagem acessíveis e do embaralhamento de fronteiras de todo tipo (Araújo, J., 2015) — no nosso caso, estéticas, epistemológicas e sociais. O que vemos nos filmes de Jean Rouch hoje é a consciência de seus limites, propriedades e personalidades, em matéria de pensamento e experiência durante todo o tratamento criativo da realidade, que é a elaboração fílmica não-ficcional. Isto é, até quando a luz de REC está apagada. Mas nem sempre foi assim, requerendo um salto ético — e pós-moderno — naquilo que chamamos de *verdade* e seus retratos etnográficos. E Rouch foi um dos primeiros a cumprir o seu papel.

Rouch pode ser considerado um dos exploradores precursores da subjetividade de pessoas reais no cinema (Araújo, J., 2015). Mestre do documentário, entendeu a influência deste formato no Ocidente enquanto conhecimento e sua comunicação. Mas não só isso: também enquanto relação entre realizador e personagens, negociando valores e significados culturais capazes de mudar o entendimento de nossas próprias estruturas sociais. Contudo, mais do que uma valorização para com seus personagens no filme, proporcionando-lhes dimensões reais, trata-se de uma postura filosófica no campo etnográfico e no cinema. Por uma natureza criativa, opta-se não pelo esquema no qual espectador e cineasta estão a parte dos personagens, mas sim em unir cineasta e personagem numa nova verdade. O foco nitidifica o encontro.

O que veremos aqui é como esse encontro, na forma do transe — o cine-transe — caracteriza uma transição temporal, uma transformação de perspectivas e uma relação virtual tanto com o mundo quanto com o Outro, que começa no corpo. Dos percalços do cineasta pela arte do século XIX e XX, que influenciaram suas técnicas, até a visão deleuziana do devir e do fabulação em outra ponta, teremos um breve vislumbre de como o cinema — ou seja, o documentário —, chegou a esse ponto. Entre John Grierson e Robert Flaherty, a crise das formas, da imagem-movimento, e o advento da imagem-tempo: os movimentos falsos.

### 2.2.1 Jean Rouch

No pós-guerra, o cinema etnográfico estava dividido em duas tendências: uma mais cinematográfica, marcada pelas imagens de grande qualidade e beleza, em detrimento dos métodos e análises científicos; a outra, apreendia apenas os detalhes para desenhar o grande quadro etnográfico da realidade em campo. Com a progressão tecnológica dos anos seguintes, a bitola de 16mm deu impulso para esse gênero deixar de vez o âmbito do cinema amador ou de laboratório. Os técnicos do cinema eram avessos à formação básica de amadores, julgando-os inaptos a atingir seu grau de qualidade. Quanto aos etnólogos, estes se opunham à ideia pela segurança e facilidade do tradicional caderno de campo, assim como pelo rigor científico (Araújo, J., 2015). Em *Le Film Ethnographique*, Rouch conta com certa ironia que a 2ª Assembleia Geral da Comissão Francesa do Filme Etnográfico, em 1952, constatou que “pode-se dizer que um filme é etnográfico quando ele combina o rigor da investigação científica com a arte da narrativa cinematográfica” (Rouch, 2015, p. 67).

Entre a ciência e a arte, mas nunca com a obra cindida por estas disciplinas, Rouch rompeu com a autoridade etnográfica no documentário, formulando técnicas que não traíssem os princípios de uma ou de outra. Sua solução, ao contrário do que se esperava desse tipo de empreendimento, não partiu do equilíbrio complexo entre prova científica e perspectiva artística, mas sim da perspectiva, a primeira instância dada, seja no caderno de campo ou na câmera. Como nos lembra Araújo J. (2015), o artigo *Sobre a autoridade etnográfica* (1983), do antropólogo James Clifford, postula que nenhuma pretensa veracidade se inscreve em qualquer contexto de pesquisa sem relações histórico-sociais de dominação imbuídas e, como consequência, trata-se de uma estratégia de autoridade. A antropologia compartilhada de Rouch, como veremos, configura-se, em acordo com Clifford, uma “negociação construtiva” (Araújo, J., 2015, p. 64).

Na história do cinema, Jean Rouch se insere como um dos herdeiros de Robert Flaherty e Dziga Vertov<sup>23</sup>, os pais do cinema documental. Contudo,

---

<sup>23</sup> A reivindicação de Rouch ao legado de Vertov é menos constante do que Flaherty e, de fato, suas obras não são tão semelhantes. A utilização da observação do mundo com a câmera — cine-olho,

diferentemente do primeiro, que inaugura o diálogo entre quem filma e quem é filmado, a fim de encontrar e prestigiar o ser humano em *Nanook, o esquimó* (1922), e do segundo, que despreza a ficção e a psicologia enquanto estrutura literária no cerne da nova arte, Rouch se preocupava com ética e a profundidade subjetiva da realidade em tais inventos. Em seu texto *Le Film Ethnographique* (1968), traça o histórico dessa abordagem, seus usos e problemas teóricos, cujo um dos argumentos para sua preocupação com o registro é o caráter de descoberta do cinegrafista perante as cenas que nunca ou poucas vezes presenciou — neste caso, os rituais. Uma infinidade de dizeres, cantos, gestos e procedimentos podem ser mal entendidos se não estudados previamente e levados tal qual um espetáculo. Em outras palavras, a câmera deve ser tão articulada quanto o sujeito diante dela, para que, ao invés de ser supostamente verdadeiro, disponha:

de um esquema do ritual tão preciso quanto possível. Essa condição, a propósito, encerra um interesse de ordem prática: ela obriga o etnógrafo em trabalho de campo a alcançar certo nível de síntese no momento mesmo em que ele está ocupado em fazer a análise [...] A realização de um filme, portanto, constitui um exercício de observação sem igual (Rouch, 2015, p. 98-99).

Por conseguinte, sua diferença é exatamente o olhar consciente tanto para a precisão no quadro quanto para a análise que se faz dele e por ele — contra a sociologia que se faz sem saber em Vertov; de mesmo modo, a etnografia em Flaherty; assim como a transformação de “um instrumento de laboratório em espetáculo” nos Lumière (Rouch, 2015, p. 73). Estes dois documentaristas, segundo Rouch (2015), resgatam a intenção cinematográfica primitiva de registro direto da realidade, porém com o desejo posterior de superação do decalque e gosto pelas trucagens, que tomaram dos ilusionismos de Méliès, pois queriam ver mais, ver melhor. O próprio Rouch (2015), influenciado pelo surrealismo, tornará seu aparelho de registro, em partes, num aparelho de fabricação de sonhos, ou melhor, de pôr o real à prova.

Contudo, filmando *Nanook* na década de 1920, Flaherty não é poupado de críticas e impressões variadas. Araújo (2015, p. 43) pondera sobre uma “taxidermia

---

entretanto, foi continuamente usada por Rouch para associar o trabalho do *kino-* ao seu *cine-*: *ciné-pleasure*, *ciné-verité*, *ciné-transe* etc. Além disso, ambos se valeram de diferentes etapas de montagem (durante a observação; após a observação; durante a filmagem; após a filmagem; no exame do material; montagem final) (Henley, 2009).

etnográfica”. Isto significa que o cineasta procura, nessa emblemática luta do homem contra a natureza, reviver um morto, ou, talvez, uma cultura de sobrevivência morta. Exclui-se assim a real etnia dos personagens de *Nanook* do mundo moderno, uma vez que o mesmo buscava, ingenuamente, mascarar as ações dos homens brancos contra esses nativos, inserindo-os num estágio magistral progresso à civilização. Seu balanço é o de apresentar novas belezas por novos formatos e, desta forma, uma parcialmente nova persuasão acerca da dita verdade, sem grandeza moral à grega ou à shakespeariana. Vale dizer que Rouch aprimorou e desconstruiu, de forma a casar transe, subjetividade e modernidade na África colonial — a ideia de «verdade» no documentário não seria mais a mesma. Ele propunha um “cine-olho-ouvido” (Rouch, 2003).

Com mais de 50 anos de carreira, Rouch concebeu uma obra extensa, com mais de 100 filmes, que, segundo Araújo (2015), em acordo com René Prédal, pode ser dividida em três categorias estilísticas. A primeira delas consiste no registro etnográfico, com filmes como *Batalha no grande rio* (1950-51), *Os mestres loucos* (1955) e *Sigui* (1967). A segunda, mais importante para este recorte, são os filmes de “psicodramas ou de improvisação”, como *Jaguar* (1954-67), *Eu, um negro* (1958-59), *A pirâmide humana* (1959-60), *Crônica de um verão* (1960), *Pouco a pouco* (1970). A terceira e última são os filmes com traços ficcionais consideráveis, como *A punição* (1962), *Gare du Nord* (1965), *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974) e *Babatu, os três conselhos* (1976).

Sua antropologia compartilhada é uma metodologia elaborada em diferentes fases, priorizando a colaboração em todas elas — pesquisador/realizador trocam impressões e opiniões durante a produção do filme. Um exemplo são os momentos de projeções com *feedback* da comunidade<sup>24</sup>, os quais eram primordiais, e futuramente foram utilizados pelo VNA. Ela também tem mais de um sentido, é polifônica e capaz de concatenar diferentes escopos culturais, tornando-a rica em referências e propícia para o envolvimento, mais do que para o entendimento, não privilegiando o pensamento sobre o sentimento, visão sobre tato, paladar etc., implicando uma antropologia fenomenológica (Henley, 2009).

---

<sup>24</sup> Em alguns casos, o nível de colaboração evoluiu tanto que a comunidade passou a sugerir para Rouch quais deveriam ser os temas abordados ou passagens retratadas nos filmes. Um exemplo é *Os mestres loucos* (Araújo, J., 2015).

Apertando esses botões, por exemplo, é que ouvimos os personagens em *Eu, um negro*, falar mais do que a respeito de quem são e como são as suas vidas, porque expõem quem gostariam de ser e como gostariam que as suas vidas fossem. Induzidos pelo poder da câmera, eles revelam os sonhos e fatos intangíveis que permeiam a realidade. Em um dos lançamentos seguintes, *Crônica de um verão*, co-dirigido pelo sociólogo e amigo Edgar Morin, Rouch abre o filme em voz *over* e deixa ainda mais clara a sua relação de cineasta com os sujeitos filmados: “este filme não foi interpretado por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram momentos de sua existência a uma experiência nova de cinema-verdade”.

Tecnicamente, suas histórias são contadas por: 1) a voz e as reações emocionais do autor; 2) conversas, vozes, atitudes, gêneros visuais, gestos, reações e inquietações do cotidiano criam o enredo e o discurso no filme; 3) mini ensaios teóricos, humanistas e críticos que retomam e avançam os temas particulares das ciências humanas; 4) junções entre os gêneros documentais analítico, ficcional, poético, narrativo e crítico — no sentido de Bill Nichols<sup>25</sup> (Stoller, 1992). Elas dependiam de outros procedimentos, tal qual a narração em voz *over*, cujo papel foi reinventado para evitar legendas e incluí-lo na narrativa, traduzindo simultaneamente as falas dos sujeitos ou adicionando seus próprios comentários, bem como acentuando um tom original, narrativo, performático e até alternando tons ao longo do filme para combinar mais com o discurso dos personagens. Quando havia um canto, ritual, ou algo parecido, Rouch ajustava o timbre e fazia a escolha de palavras mais poéticas para o seu comentário. Já a filmagem deveria ser feita com a câmera na mão, também implicando na inserção e no contato do cineasta com o mesmo ambiente dos personagens (Henley, 2009; Stoller, 1992).

Por um período no cinema de Rouch, esses procedimentos e técnicas como o plano-sequência e o som direto deveriam, obrigatoriamente, culminar, colaborar ou compor o cine-transe, o qual consiste na sintonia entre as consciências do cineasta e das personagens. Para o cineasta (2003, p. 90):

---

<sup>25</sup> Ver o capítulo Que topos de documentários existem?, em Introdução ao documentário (2001), de Bill Nichols.

a única maneira de filmar é andar com a câmera, levando-a aonde ela é mais eficaz, e improvisando para ela um outro tipo de balé no qual ela se torna tão viva quanto os homens que ela filma. Esta é a primeira síntese entre as teorias vertovianas do “cine-olho” e a experiência da “câmera participativa”, de Flaherty. Esta improvisação dinâmica, eu a comparo frequentemente à improvisação do toureiro diante do touro: tanto em um como no outro, nada está dado de antemão, e a suavidade de uma *faena* não é senão a harmonia de um *travelling* que segue com perfeita adequação os movimentos dos homens filmados. [...] Assim, ao invés de utilizar o *zoom*, o realizador-cinegrafista pode realmente entrar em seu sujeito, pode preceder ou seguir um dançarino, um padre, ou um artesão. Ele não é somente um realizador-cinegrafista, mas um “olho mecânico” acompanhado por uma “orelha eletrônica”. É este estado fantástico de transformação do realizador-cinegrafista que eu chamei, por analogia ao fenômeno de possessão, de “cine-transe”.

Assim, veremos como o transe é a chave prática para entender a forma como Rouch filma como um músico de jazz e tal como um surrealista pinta uma tela (Henley, 2009). Mas, mais do que isso, é o princípio de um estado de indistinção subjetiva entre Eu e Outro atuais e virtuais, e, em último grau, de invenção cultural, de instauração de um povo por vir e de um trabalho de fé no corpo e no dever, pois pode haver mais falsidade numa única lágrima do que num oceano onírico inteiro.

### 2.2.2 Subjetividade: sonhos acordados ou atualizar-virtualizar?

Nos anos 1930, quando Rouch tinha 16 anos, surrealistas, antropólogos e arqueólogos organizavam seus interesses comuns nas mesmas revistas, palestras e exposições. Integrantes da vanguarda frequentavam aulas de Marcel Mauss e vários antropólogos escreveram para revistas surrealistas como *Documents* e *Minotaure* (Henley, 2009). Foi com a segunda edição de *Minotaure* que Rouch entrou em contato. Ali estavam publicados artigos sobre a expedição de Michel Leiris na África — de Dakar, no Senegal, a Djibouti, no chifre africano, outro de Marcel Griaule, líder da expedição, sobre o funeral de um grande caçador de Dogon, o qual acompanhava uma série de fotografias de dançarinos mascarados. Rouch viu semelhanças entre as paisagens de Dogon e das Falésias de Bandiagara com os cenários de Giorgio De Chirico, que muito admirava. Ou melhor, viu por trás delas, pois, de acordo com Henley (2009), o conjunto de imagens e figuras mascaradas lhe proporcionou um *insight* a respeito das maravilhas e mistérios que estão escondidos atrás do cotidiano.

Não à toa, algumas décadas antes com o jovem Nietzsche debaixo do braço em suas perambulações, De Chirico encontrou sentido nos traços melancólicos e místicos que insistiam em lhe acompanhar pelas paisagens italianas. *O nascimento da tragédia* (1872), que faz referência a uma "imagem simbólica do sonho" (Tisdall, 1971 in: CARRÀ, 1971, p. 8, tradução nossa<sup>26</sup>), convenceu o pintor da suspeita de duas realidades interpostas, cujo vínculo se estabelece entre o artista e a fonte primordial do universo. De acordo com o próprio cineasta, a série de pinturas *Le Duo*, reproduzida em *Minotaure*, foi inspirada diretamente por uma passagem do filósofo, e, no conjunto total da revista, desempenhou um papel crucial para que se aproximasse da antropologia (Henley, 2009).

O *rencontre*, como encontro casual entre estranhos, é uma noção surrealista que fundamentou os protocolos técnicos de Rouch, incluindo a restrição do uso do tripé e do *zoom*, a contraposição à utilização de uma equipe profissional, a recusa do roteiro, do ensaio, da repetição do *take* e o distanciamento de *la belle image*. A noção é "o equivalente em termos humanos da célebre definição de beleza do precursor surrealista, o conde de Lautréamont, como 'o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva em uma mesa de dissecação'" (Henley, 2009, p. 29). Dessa concepção surgem imagens como as máscaras Dogon e as paisagens de De Chirico, que representam "uma espécie de reencontro com um reencontro" (Henley, 2009, p. 29), assim como muitas outras histórias de Rouch sobre ricos encontros improváveis. Nestas ocasiões inusitadas, o subconsciente e subjetividade tomam parte da verdade sutil, enquanto o consciente está constantemente elegendo veracidades para o real. No atraso do segundo, entretanto, a ocasião se torna surreal<sup>27</sup>.

Em outras palavras: um vislumbre do *maravilhoso*, a adjetivação da faculdade de atingir duas realidades marcadamente distintas<sup>28</sup>. Eles se concentraram numa surrealidade transcendente (melhor dizendo, numa

---

<sup>26</sup> No original: "symbolic dream picture".

<sup>27</sup> Em 1919, quando Breton, sonolento, deparou-se com uma frase gramaticalmente correta, porém racionalmente absurda, à beira de sua consciência: "havia um homem partido em dois pela janela" (Lamaitre, 1941, p. 179), ele se deu conta de uma espécie de *rencontre*. Essa frase era impossível de ser reproduzida conscientemente e estava completamente dissociada de sua personalidade e de qualquer Ego. Ao mesmo tempo, ele possuía uma riqueza imagética irreproduzível por meio de esforço intelectual comum, irradiando uma emoção mais intensa e indescritível quando comparada às frases de ordem pragmática (Lamaitre, 1941).

<sup>28</sup> Ver *O manifesto surrealista* (1924) e *O surrealismo e a pintura* (1928-1965).

*suprarrealidade*), crenças de que o brilho de seus produtos iluminaria o espírito da humanidade. Pois mesmo que seja mais simples dizer que havia uma outra instância superior de existência a ser explorada, os surrealistas, na verdade, a viam justaposta a nossa. Em outras palavras, “se o homem retorna à sua conduta mais espontânea da vida, ele percebe que, para ele como para a criança, não há separação nítida entre sua imaginação e seu ambiente, nenhuma oposição irreduzível entre seu Ego e o Cosmos” (Lamaitre, 1941, p. 199, tradução nossa<sup>29</sup>).

Isso significa que, em seus fins, o surrealismo não foi propriamente um movimento artístico, como afirma Georges Lamaitre (1941), mas sim uma postura metafísica dirigida à existência. “O surreal fornece em uma única e extraordinária iluminação a essência de nossa personalidade combinada com a essência de todo o mundo” (Lamaitre, 1941, p. 200, tradução nossa<sup>30</sup>). Portanto, entendemos por que o surrealismo é uma constante nas falas de Rouch, com menções frequentes aos sonhos e alguns conceitos-chave do movimento, além de homenagens em falas e títulos de seus filmes<sup>31</sup>. Isso, todavia, não significa que os filmes eram propriamente surrealistas, seguindo uma cartilha e uma suposta «filmagem automática». Em vez disso, os filmes de Rouch eram caracterizados pelo surrealismo presente na performance dos sujeitos filmados, imersos em crenças, sentimentos e sonhos. O que vemos, “mais do que paisagens de sonhos surreais; são tentativas radicalmente empíricas de representação — tentativas de descrever o tangível e evocar o intangível” (Stoller, 1992, p. 209, tradução nossa<sup>32</sup>).

Essa história e a decisão de apontar para a suprarrealidade nos levou a contribuir para as noções de antecampo e extracampo no cinema de realização indígena (Belisário; Brasil, 2016)<sup>33</sup>. Contudo, se quisermos avançar nas ideias em direção a um cinema antropófago, sendo o “*logos* [...] uma espécie degenerada do

---

<sup>29</sup> No original: “If men returns to his most spontaneous approach to life, he becomes aware that, for him as for the child, there is no clean-cut separation between his imaginations and his surroundings, no irreducible opposition between his Ego and the Cosmos”.

<sup>30</sup> No original: “the *Surréal* provides in one single, miraculous illumination the essence of our personality combined with the essence of the whole world”.

<sup>31</sup> Em *La Pyramide humaine* (1961), há referência a dois poemas de Rimbaud e um de Baudelaire, sem contar o poema homônimo de Paul Éluard, que é recitado em uma cena e inspira o nome do filme. *Le Couleur du temps* (1988), compartilha o título de uma peça de Guillaume Apollinaire; *Le Beau Navire* (1990), é o título de um poema de Charles Baudelaire. Há também algumas citações de obras de surrealistas ou seus precursores em *La Punition* (1963), e várias passagens de Baudelaire em *Les Veuves de quinze ans* e em *Petit à Petit* (Henley, 1992 p. 24).

<sup>32</sup> No original: “[Rouch’s films] are more than surreal dreamscapes; they are radically empirical attempts at representation — attempts to depict the tangible and evoke the intangible”.

<sup>33</sup> Cf. MOREIRA, 2023.

gênero *phagos* (Viveiros De Castro, 2018b In: Azevedo, 2018, p. 15-16, grifos do autor), devemos inicialmente trazer o *logos* de um cinema do pensamento para, posteriormente, degenerá-lo, ou mostrar suas próprias degenerações nos filmes-rituais, o cinema por Deleuze (2018b). O ponto de inflexão do filósofo na leitura de Rouch, em concordância com as análises de Jean-André Fieschi, está em afirmar que neste momento de “psicodramas ou de improvisação”, o cineasta não estaria mais mostrando “condutas ou sonhos, ou discursos subjetivos, mas a mescla indissociável que liga um a outro” (Deleuze, 2018b, p. 220).

O que o cine-transe, em última análise, causa (num cinema completamente dependente dos efeitos de uma verdade etnográfica e das ações documentais) a emergência de um cinema com novas verdades e ações falsas; em ideias oníricas suprarrealistas, a introjeção da dúvida de que sequer houvesse alguma instância primeira, principalmente sublimada. Isso resulta em algo que, em profundidade, corrói o Ser e o presente em favor do falso e de uma confusão temporal. Eis a ficção no cerne de qualquer verdade que se possa buscar. Não há para onde fugir, mas como revolucionar, senão para quando e em quem perder-se. Assim, além de ser uma crise da verdade, as narrativas de Rouch se inserem numa crise do mundo, que Deleuze chama de Imagem-Tempo. Estas são um tipo de “narrativa que simula, ou, antes, uma simulação de narrativa” (Deleuze, 2018b, 216).

Tratamos mais disso adiante, no capítulo de análise. Por enquanto, resta saber que as perspectivas imagéticas subjetivas (aquelas dos personagens) misturam-se às objetivas (àquelas do realizador e do público) justamente no transe, mas, de modo geral, no cinema-verdade como um todo (Deleuze, 2018b). Por que antecipo esta percepção? Porque ao prosseguir para as explicações de Deleuze sobre as formas e as transformações na imagem-movimento, bem como a sua crise e a instauração da imagem-tempo, é importante saber que colocaremos Rouch e os filmes-rituais Xavante e Kuikuro num lugar diferente daquele ocupado pelos grandes documentaristas, Grierson e Flaherty, os quais recusam a ficção em busca do real, sem perceber que a realidade é a maior ficção — o lugar da natureza, das situações e das ações.

A pergunta título desta seção, «subjetividade: sonhando acordado ou atualizando o virtual?» surge desse lugar potente em sua obra, que Deleuze enxerga, da oportunidade de abrir a provocação sobre o tempo, nas noções de atual e virtual, de indistinção, ao contrário das noções mentais e espaciais conjuntivas e

transcendentes. Como veremos, “são dois estados diferentes do tempo: o tempo como perpétua crise, e, mais profundamente, o tempo como matéria-prima, imensa e aterrorizante, como universal devir” (Deleuze, 2018b, p. 169).

Deleuze não resolverá a questão “cultural”, inventiva e antropófaga dos filmes-rituais. Em vez disso, eles nos aproximará da Antropofagia e do perspectivismo ameríndio pelo devir e através do caminho que traça nas formas e potências do cinema. Utilizando documentários como exemplos comparativos, podemos delinear melhor esses elementos teóricos nos filmes de Rouch, o que nos levará à nossa principal categoria: o corpo.

### 2.2.3 Da Imagem-Movimento à Imagem-Tempo

Em *Imagem-movimento*, Deleuze (2018a) percorre a história do cinema do século XX com o princípio homônimo emprestado de Henri Bergson<sup>34</sup>, utilizando o aparato semiótico de Charles Sanders Peirce — a primeiridade, a secundidade, a terceiridade e seus respectivos signos — para afirmar a lógica sensório-motora da ação, do personagem e do objeto representativos, respectivamente, num idealismo e num realismo determinista. Página a página, o roteiro dessa viagem não é totalmente cronológico, mas altamente descritivo e conceitual, apresentando uma fila de exemplos distantes no tempo que compõem determinada forma no sistema autônomo e dado da imagem. Compreende-se que o modo do quadro é informacional e, organicamente, cresce e respira para além da circunstância de seu conteúdo. A dissolução da imagem-movimento, que reside na mudança de percepção da realidade, na *transformação* e na *terceiridade*, culmina no estabelecimento do regime onde se encontram os filmes-rituais: a *imagem-tempo*.

Passando da imagem-movimento para imagem-tempo, começamos assistindo as narrativas do cinema clássico, também adentrando na grande articuladora dos filmes americanos e do principal avatar da imagem-movimento: a imagem-ação. Embora não vejamos a imagem-ação de forma plena, mas sim enviesada em sua crise, é nela que surge o pensamento no cinema e, por consequência, um tratamento especial e perceptivo do tempo. Associar a produção

---

<sup>34</sup> Para uma elaboração detalhada da imagem-movimento segundo os princípios bergsonianos de *conjunto*, *aberto* e *mudança*. Ver: Deleuze, 2018a, p. 39-47; 95-110.

e os próprios filmes realizados por indígenas ao trabalho do filósofo pode parecer contraproducente numa longa explanação; contudo, trata-se de certificarmos-nos de que o caráter crítico e criativo i. e. positivo dos filmes-rituais nessa posição de fato foi colocado em comparação com outro tipo de filme, incluindo alguns documentários que influenciaram fortemente o cinema-verdade.

No pós-guerra, quando a velha Hollywood, seus gêneros e o sonho americano entram em crise, a verdade os acompanha. No momento em que as imagens e pensamentos se inflacionaram e surgiu uma nova consciência artística vinda das minorias, da poesia, logo se assimilou que o modo de apreensão e construção das imagens passaria por mudanças, uma vez que não estava mais pronta e capacitada para o espaço organizado e contíguo. Do grau zero, literalmente, o cinema deveria se reconstruir. Anteriormente, ele operava por meio de caracteres e expressões de rostos — pensemos por enquanto no *star system* —, mundos bem definidos (o velho oeste, o submundo do crime, as fábricas etc.), uma certa ordem histórico-espacial, com vilões e mocinhos em posições fixas, desafios ao amadurecimento do protagonista, o julgamento dos maus comportamentos. Após essa crise, porém, não havia mais a crença, ou realmente a força, de que essas ações e julgamentos poderiam empreender mudanças ou manter ordenações no mundo (Deleuze, 2018a).

Vejamos: essas características predecessoras das quais fazemos menção compõem a imagem-ação na imagem-movimento. São elementos variáveis que agem e reagem entre si, ações e reações compondo a trama. Nela, imagem-percepção (constituída pela variação do uso da objetividade e da subjetividade das perspectivas perante a realidade<sup>35</sup>) e imagem-afecção (que dá a ver *ícones* de virtudes, afetos num fato ou numa perspectiva) — além da imagem-pulsão (pulsão oriunda de um mundo originário, um fundo entre *ídolo* e *fetichê* que leva o afeto à ação) — revezam-se enquanto signos<sup>36</sup> (Deleuze, 2018a).

O esquema da imagem-ação entrou em crise de várias maneiras, o que torna difícil determinar um único fato. É pertinente, à moda do autor, apontar a complexidade dessa situação e abrir o caminho para os diferentes motivos, explicando a ambiguidade da terceiridade. Também conhecida como imagem-

---

<sup>35</sup> Ver o capítulo 5 de *Imagem-Movimento*.

<sup>36</sup> Ver os capítulos 7 e 8 de *Imagem-Movimento*.

mental, por um lado essa crise consumou o cinema em Alfred Hitchcock, que regeu a experiência e a expectativa da audiência ao inseri-las de forma original no suspense, com conceitos como *macguffin*<sup>37</sup> e *whodunnit*<sup>38</sup>. Por outro lado, a crise também renovou completamente o cinema na *nouvelle vague*, pois suas imagens, tal qual a mente, pensavam, inclusive sobre si próprias. Diferentemente da primeiridade e da segundidade, que representam instâncias do Eu e o mundo, a terceiridade é capaz de atingir a instância do devir-Outro e do tempo pelo que o autor chamou de *figuras do pensamento*.

A primeiridade corresponde à imagem-afecção, a uma imagem que Deleuze (2018a) concebe a exemplo do rosto como primeiro plano, tendo modos de contorno rostificantes e traços de rostidade, dois polos de intensidade instantânea, de fixar-se em qualidades ou passar a outras. Estes polos isolam o espaço, é *um por si* (ideal) da expressão. Ela é *independente de qualquer espaço-tempo determinado, ainda que possa ser a expressão de um tempo e de um espaço e por eles também seja exprimido*. O rosto, por isso, é sempre o medo e o novo, o medo de que ele perca a individuação, dessocialize-se e se incomunique, e o novo pois se apresenta como novo efeito *de admiração e desejo* diante da vida, que o provoca a ser ao mesmo tempo reflexivo e refletor.

Se os afetos de um rosto podem ser também degenerados, como ações embrionárias, capazes de permanecer em lugares quaisquer e são suscetíveis ao naturalismo da imagem-pulsão<sup>39</sup>, na segundidade, por sua vez, vestem-se de comportamentos e têm a certeza de uma geografia, da história e seus lados duelando, de um quase reino das qualidades, que é a imagem-ação. Atualizadas, elas agora tornam-se coisas particulares, agentes, indivíduos ou coletivos, pois há *dois por si mesmo, se é como é por relação a um segundo*; sujeito-objeto, sujeito-mundo. Nela, a ação pode optar por dois papéis diferentes: no primeiro, as ações podem dobrar-se, adequar-se a um englobante (mundo/meio) dado após conhecer-se e certificar-se de seus atributos num percalço; e, num segundo momento,

---

<sup>37</sup> Importante força que serve como (falsa) promessa e motor do enredo ao filme, seja na forma de um artefato ou de um porquê. Para mais, ver os comentários do próprio cineasta em *Hitchcock / Truffaut: entrevistas*.

<sup>38</sup> Ou *Who donne it*, recurso narrativo da ficção para construir mistério acerca de um acontecimento: quem matou a personagem? Ver também *Hitchcock / Truffaut: entrevistas*.

<sup>39</sup> Para a definição da imagem-pulsão como avatar pleno de um apetite, de um tremor obsessivo e repetitivo homólogo de um mundo originário, que abala as tipologias sociais, sem, ainda, confundir-se com a imagem-ação apesar se relacionar com ela, ver o Capítulo 8 de *Imagem-Movimento*.

desvendar este englobante por um comportamento dado, adequando-se depois de uma desilusão ou ação frustrada (Deleuze, 2018a).

Os papéis da ação na segundidade criam, segundo Deleuze, dois esquemas: a Grande Forma e a Pequena Forma. A primeira estabelecerá uma representação orgânica, espiralada, representada por S-A-S', uma situação alterada por meio de uma ação em uma situação dada. Em outras palavras, a grande forma constitui-se, primeiro, por uma *síntese global* de espaço-tempo, ou seja, por um *englobante* que joga, provoca e qualifica uma ação através de forças que são dele oriundas, propondo um desafio ao personagem da trama, seguido de um hiato e, por fim, de um duelo. Em seguida, firmaria-se pela ação, isto é, a reação ao desafio e ao duelo, que pode ser vencido, modificando o personagem e a realidade/situação (S-A-S'), ou perdido, mantendo as tensões anteriores (S-A-S) (Deleuze, 2018a).

Deste modo, os personagens com um lugar reservado na narrativa, protagonista e antagonista (os motores de ação), funcionam para necessariamente confrontarem-se. Este é o gradual resultado da constante passagem de pequenas ações e reações e de um grande hiato, que se preenche progressivamente, trazendo o englobante como apoio (um povo ou um grupo que se sintam representados pelos personagens motores e vice-versa). O hiato também impregna a situação no protagonista, esperando que dele surja a mais potente e explosiva. Nesse decorrer, a sua exterioridade deve conotar o seu interior, e uma das ferramentas comportamentais é a *emoção-objeto* entre o inconsciente de quem representa, um símbolo de adequação.

Podemos exemplificar brevemente o seu conjunto trazendo à memória o documentário de sobrevivência. Nele, há o antagonismo entre as intempéries e o protagonista, desenha-se o *meio* como “falsa comunidade, na verdade uma selva onde toda aliança é precária e reversível; por outro, os comportamentos, por mais experimentados que sejam, não são verdadeiros habitus, respostas verdadeiras a situações, mas comportam uma falha ou fissuras que os desintegram” (Deleuze, 2018a, p. 225) ou integram na coletividade, isto é, o próprio princípio constitutivo da imagem-ação. Flaherty — como oposição a Rouch e os filmes-rituais, devemos lembrar —, com a observação participante contribui para a ideia de lida nobre, repleto de escassez no mundo gelado e prévio de *Nanook* — incorporado pela morsa —, ou de abundância em *Moana* (1926) — um esquema SAS, de ações simplesmente de manutenção, sobrevivência e inalteração.

Já a *pequena forma* trabalha com uma fórmula inversa de realismo o qual vimos acima, ela se ocupa com um lugar gradualmente figurativo e com o índice de falta. De ação em ação, a situação se revela: local (não mais global); elíptica (não mais espiral); circunstancial (e não estrutural). Isso significa que o englobante não pressupõe o comportamento dos personagens e dos grupos, e que, na verdade, vai-se do comportamento à situação, à interpretação da realidade, vai-se de ações cegas, caracteres ambíguos etc. até um local específico e um pretexto causal, nada monumental (Deleuze, 2018a).

Como signo de composição, a elipse é, de dois modos, primeiro o índice que por falta infere, em maior ou menor grau narrativo, a ação, a pulsão e o pensamento realista. Deleuze (1985) fornece o exemplo de um trem que chega à estação, mas que só o vemos chegando pela luz refletida no rosto dos personagens na estação. Trata-se de uma visão inferida, ou melhor, de uma *imagem-raciocínio*. Ao mesmo tempo, há também o *índice de equivocidade*, comumente visto no gênero burlesco:

Nesses casos, o que nos faz hesitar é um mundo de detalhes, um outro tipo de índices; e não por causa de algo que falte ou que não é dado como se uma ação, um comportamento, encobrisse uma pequena diferença que basta no entanto para remetê-lo simultaneamente a duas situações inteiramente distintas (Deleuze, 1985, p. 247),

Nosso exemplo vem de um lugar mais sério, dos documentários de Grierson, que, ao contrário de Flaherty, partia de um princípio político de situação social a ser interpretada (dedução), e não naturalmente dada (indução). Isso ocorre de modo a compor uma verdade local e “diferenças de civilização” (Deleuze, 2018a, p. 250) — lembremos de pescar como *agir* em *Drifters* (1929), e como isso pouco a pouco revela a situação daqueles pescadores. A respeito do pioneiro, Grierson afirma:

De fato, caso eu possa no momento representar a oposição, espero que o neorrousseauísmo no trabalho de Flaherty feneça com sua excepcional individualidade. [...] não apenas os tolos voltam os olhos para os confins da terra. Às vezes também o poeta [...] Amante de todas as Eras menos a própria, e de toda Vida menos a sua, ele evita dedicar-se ao trabalho criativo na medida em que este diz respeito à sociedade. Quando se trata de ordenar a maior parte do caos atual, ele não usa seus poderes. (Grierson, 2015, p. 25).

Neste caso, pode surgir o questionamento de por que os filmes-rituais não funcionam por esses esquemas, e podemos responder logo que eles se inserem na

imagem-tempo (que explico adiante e abordo mais profundamente no capítulo de análise por suas falsidades). No entanto, pode haver (e há) uma certa associação simples deles com o que se passa entre a primeiridade e a segundidade, a imagem-pulsão, pois, se o cinema-verdade e os filmes-rituais são, a seu modo, um tanto surrealistas<sup>40</sup>, eles recorreriam ao mundo originário e à animalidade, assim como o surrealismo de Luis Buñuel (*O Fantasma da Liberdade*, 1974; *O Anjo Exterminador*, 1962). Seria isso não fossem as figuras e o cinema-verdade, para Deleuze, respectivamente, uma extensão/disrupção do real e uma saída criativa dessa disrupção, ao invés de uma realidade subliminar dependente de impulsos. Os rituais são metafísica antes de psicologia (Viveiros De Castro, 2018a).

A segundidade é eloquente por meio de ações de sujeitos e situações de mundo diversos, mas só até o momento das transformações e indistinções nos modelos de adequação da pequena e da grande forma. Essa indistinção é o que Deleuze chama de *figuras (de pensamento)*, o princípio da crise que estamos tratando. Quero dizer com isso que grande e pequena forma são, de fato, coisas diferentes, mas também constituem realismos para além delas, capazes de se transformarem pela implicação da combinação dos *saltos qualitativos* e do *todo reportado a uma causa*, uma combinação de índices e dos duelos. Essas transformações, que Deleuze também chama de figuras, operam uma ação à outra sucessivamente, superando a dualidade da imagem-ação. Primeiramente, isto ocorre por cumprirem o papel de uma terceiridade de indícios e representações plásticas e teatrais; em seguida, por reconfigurarem o espaço da imagem-ação, levando-o à desorientação, desconexão e, novamente, ao espaço qualquer.

Deleuze (2018a, p. 274, grifo meu) preconiza como tais saltos se prolongam em representações plásticas. Sem poder ilustrar melhor do que o próprio autor:

---

<sup>40</sup> Cf. Moreira 2022; 2023.

Por um lado, na representação teatral, a situação real não suscita imediatamente uma ação que lhe corresponda, mas se exprime numa ação fictícia, que vai apenas prefigurar um projeto ou uma ação real por vir. Em vez de S — A temos: S (ação fictícia teatral) em que A' serve consequentemente de índice para a ação real A que se prepara [...]. Por outro lado, na representação plástica, a ação não desvenda imediatamente a situação envolvida mas sim se desenvolve ela própria em situações grandiosas que englobam a situação implicada. Em vez de A — S, temos: A — S' (figuração plástica), em que S' serve de synsigno ou de englobante para a situação real S, que só será descoberta por seu intermédio [...]. Num caso, a situação remete a uma outra imagem que não é a da ação que ela vai suscitar, e no outro caso, a ação remete a uma outra imagem que não é a da situação que ela indica. Parece portanto que, no primeiro caso, *a pequena forma é como que injetada na grande forma por intermédio da representação teatral; e no segundo caso, a grande forma é injetada na pequena por intermédio da representação escultural ou plástica.*

Quanto ao espaço real, Deleuze (2018a) comenta Werner Herzog, Akira Kurosawa e Kenji Mizoguchi. A respeito do primeiro, explica que a situação não exige uma ação comum em sua fórmula SAS', senão uma ação sublime que leva a uma nova ação heroica de não adequação, mas de confronto com o meio, integrando-o diferentemente por meio de uma questão — as paisagens diminuem, se achatam, onde cabe ao personagem a ação existencial em um cenário triste e morno, prestes a desaparecer.

A natureza das situações, que variam entre global e local, é ressignificada a partir dos filmes desses cineastas, pois eles exploram os limites do espaço vazio e do espaço desconectado, respectivamente. Kurosawa, por um lado, adotando determinado ângulo de câmera, achata a imagem da grande forma, comprimindo o englobante e, por conseguinte, a sua incógnita anterior do personagem, que precisa pensar e assimilar todos os dados da paisagem antes de agir. Ao recordarmos dos personagens e filmes como *Os sete samurais* (1954) e *Yojimbo* (1961), percebemos que há uma longa exposição antes da ação em um novo espaço dilatado. Acerca também das visões alucinatórias de um *Ran* (1985) e um *Sonhos* (1990), Deleuze afirma:

A "resposta" não é portanto somente a da ação a situação, mas, mais profundamente, uma resposta à questão ou ao problema que a situação não era suficiente para desvendar. [...] Kurosawa é portanto metafísico a seu modo, e inventa uma ampliação da grande forma: ele ultrapassa a situação rumo a uma questão, e eleva os dados à categoria de dados da questão, e não mais da situação [...] Em vez de se impregnar de uma situação para produzir uma resposta que não passa de uma ação explosiva, é preciso se impregnar de uma questão para produzir uma ação que seja realmente uma resposta pensada (2018a, p. 284).

Mizoguchi, por outro lado, alonga a pequena forma, estirando as linhas espaciais e conectando pedaços de campo uns aos outros, do metafísico ao sociológico. Paralelamente a Kurosawa, o personagem no ápice de sua autonomia não tem a visão como símbolo do reconhecimento, mas sim o caminhar, o traçar lateral e ilimitado de um itinerário entre locais, mais do que ao seu redor. Essa característica, chamada de *plano-rolô*, e *traço enrugado*, revela, por fim, a natureza última do espaço, remetendo fragmentariamente na pequena forma a extensão de um fora de campo (Deleuze, 2018a). Sintetizando os japoneses e os limites das formas:

Mizoguchi atinge assim um limite extremo da imagem-ação: quando um mundo de miséria desfaz todas as linhas de universo, e faz surgir uma realidade que só pode ser desorientada, desconectada. É verdade que Kurosawa afrontava, de sua parte, o limite extremo do outro aspecto da imagem-ação: quando o mundo da miséria crescia tanto que fazia o grande círculo rachar, e revelava uma realidade caótica que não era mais senão dispersiva (Deleuze, 2018a, p. 292).

Chegamos, enfim, à terceiridade que, como esperado, não poderia deixar de ser *três por si*, um terceiro que se insere na imagem. Ela não está como qualidade ou potência imediata, nem como elemento meramente situacional da realidade. Na verdade, está entre o dentro e o fora de campo, numa relação e sentimentos intelectuais tomados por objeto, ou melhor, objetos do pensamento que não tomam parte num binômio ou polinômio i. e. num duelo que envolve duas ou mais forças. Em outras palavras, podemos ilustrar o terceiro com alguém que sabe e pensa algo a respeito da trama do mundo e dos personagens, sem que este pensamento tenha sido revelado por eles, senão pelo próprio filme, ao mesmo tempo em que tem dificuldade de ser entrosado naquela realidade. Podemos pensar nos personagens dos três últimos cineastas citados acima, mas, de forma mais radical, devemos pensar em Hitchcock e no terceiro como o espectador(-personagem) — respondendo a uma mente filmica, uma *figura* do pensamento.

A terceiridade está para a imagem-mental, enfim, como as outras duas instâncias estão para a imagem-afecção e a imagem-ação (Deleuze, 2018a). Deleuze afirma que Hitchcock consoma o cinema por esse motivo, considerando que cineasta consegue confortar o espectador dentro do filme (*Janela Indiscreta*, 1954), criando, assim, um filme dentro do filme, em uma situação sonora óptica pura. Isto rompe com a segundidade da imagem-ação em seus termos sensórios-

motores da ação e da reação, uma vez que os personagens não têm uma resposta que saia do pensamento e os paralise, não lhes sendo reservado um papel à parte de videntes e desveladores das relações — o que mantém as histórias, os espaços e os afetos unidos (Deleuze, 2018a).

Como vimos, da crise produtiva do cinema surge em parte a crise no cinema. Os efeitos — não necessariamente diretos — daquele tempo e do trabalho de Hitchcock chegam à Europa, ao neorrealismo italiano, à *nouvelle vague*: como ervas daninhas, “a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-errância, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia da conspiração” tomam as telas (Deleuze, 2018a, p. 314). Essa dispersão vem da multiplicidade e relativo apagamento dos protagonistas, quer dizer, de comportamentos e interferências fracas oriundas de um fadado papel secundário em acontecimentos descontínuos no universo — os pensamentos se sobrepuseram às ações —, as porções de espaço cristalizaram-se para não mais serem compreendidas como totalidades coerentes passíveis de adequação. Isso significa também que, se as ações são impotentes, diferentemente das relações, os acontecimentos tornam-se insignificantes, seu encadeamento incerto, colocando novamente os personagens numa estranheza espacial, o espaço qualquer, para o qual há errância, num sentimento carente e de fuga: o sensório-motor a esmo. No que podemos chamar de um estado miserável, o mundo como novo conjunto parece compensar os novos comportamentos desesperançosos, redundantes, ou a falta de qualquer um, como uma espécie de ligadura de clichês e misérias interiores (psíquicos) e exteriores, tornando-os a única tolerância possível. Como se isso não bastasse, paira a sensação conspiracionista de um poder oculto por trás dos *media* e das instituições, que alastram a espetatorialidade e tais clichês — a nova Hollywood dos anos 70 é um exemplo disso.

Deleuze distingue dois tipos de posturas, ou filmes, diante disso: aqueles que criticam esse regime tentando salvá-lo e aqueles que, de alguma forma, experimentam ou se encaminham para a vivência temporal na imagem-tempo (Deleuze, 2018a). A passagem específica a que me refiro é a de perturbações motoras, à inversão de movimentos verdadeiros do realismo para movimentos falsos de um neorrealismo de clichês — “seja porque sua imperícia é mostrada, seja porque sua aparente perfeição é denunciada” (Deleuze, 2018a, p. 316) — e a vivência do cinema-verdade e dos filmes-rituais: as fabulações. Podemos assim

entender as causas filosóficas do cinema-verdade e a invenção da cultura de Wagner segundo Deleuze e de rotundas potências em religar o Eu ao mundo por meio do outro. Nesse ponto, o cinema-verdade não é qualquer imagem-tempo. Vamos abordar estes aspectos em partes.

Quando a vida inteira torna-se um espetáculo, ou um filme ruim, perante a falência motora e espacial da forma que a conhecíamos, a realidade passa a ser percebida como óptica e sonora pura. Pelas leis do pensamento, acontecimento, espaço e presente se afastam, não há mais *flashback* por exemplo — “é no passado tal como ele é em si, tal como se conserva em si, que iremos procurar nossos sonhos ou nossas lembranças, e não o inverso” (Deleuze, 2018b, p. 121-122) —, porque o pensamento tem outra ordem de percepção do tempo, na qual o movimento lhe é subordinado. Os personagens podem até tentar *agir* como antes, mas a verdade é que movimentam-se pelo passado, numa realidade mais profunda, tão turva quanto os níveis de suas memórias. Dito de outra maneira, a vida pode ser ou uma “região de passado ou de contínuo de duração” (Deleuze, 2018b, p. 159) ou uma

possibilidade de tratar o mundo [...] como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes. “Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que vai ocorrer, já ocorreu, está ocorrendo; de modo que, devendo ocorrer, ele não ocorre, e, ocorrendo, não ocorrerá... etc”. (Deleuze, 2018b, p. 148-149)

Assim, é imperativo que a representação se manifeste simultaneamente como presente e passado, ainda presente e já transcorrido, em uma única instância, simultaneamente — percepção e lembrança. Se, de fato, o passado não se desse ao mesmo tempo em que é presente, estaríamos sempre no presente. Esta é a representação presente, e seu passado atual é a representação virtual, a imagem especular. “Aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança [...] será compatível ao ator que interpreta automaticamente seu papel, se escutando e se olhando interpretar” (Deleuze, 2018b, p. 120). Estes são os chamados movimentos falsos.

Deleuze (2018b) afirma com isso que a imagem atual cristaliza-se à imagem virtual. É, portanto, um duplo: cinema como máquina de imagem bifacial, melhor dizendo, imagem-cristal. Outra forma de dizer seria real e imaginário, indiscerníveis mas ainda distintos, visto que a imagem cristalina é uma imagem direta do tempo

crônico, do tempo objetivamente duplo, do tempo como pensamento. “Reconhecemos aqui o gênero de *descrição* bem particular que, em vez de incidir sobre um objeto supostamente distinto, nunca para de, a um só tempo, absorver e criar seu próprio objeto” (Deleuze, 2018b, p. 106, grifo do autor), a forma do germe e do espelho<sup>41</sup>, o filme e o tempo enquanto um conteúdo só na imagem, o filme se replica e reflete numa fotografia, numa peça de teatro, numa pintura etc. como face virtual própria, como tentativa de reerguer-se subjetivamente.

O filme é o movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. A imagem-cristal recebe, assim, o princípio que a funda: relançar sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalente, dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra as imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre sua ponta. (Deleuze, 2018b, p. 119).

Sob esses termos gerais a imagem-tempo pode se apresentar ora na forma de lençóis do passado — “região” —, ora na de simultaneidade de pontas de presente — “pontos de vista” — (Deleuze, 2018b, p. 154). Nestas narrativas estabelece-se um presente distinto para cada personagem, o que acaba os tornando secundários, mas não apenas isso: também torna esses presentes impossíveis e a verdade, como tempo, inexplicável, irresolúvel. Isso acontece porque enquanto o atual e “o afeto, o que sentimos no tempo” são objetivos, o virtual, “o próprio tempo”, “a afecção de si por si” como definição do tempo” é subjetiva, (DELEUZE, 2018b, p. 125).

Os filmes-rituais são, contudo, uma terceira imagem-tempo, diferente das que discutimos. Não se trata tanto da *ordem do tempo*, das conexões e simultaneidade de seus elementos, mas sim da união de passado e presente pela fabulação num devir: a *série do tempo*. Essa narrativa é mais fundada no falso, na transformação do sujeito-objeto como projeto de pensamento criativo, do que do índice ou do clichê, como projeto crítico (negativo) ou reformista (Deleuze, 2018b). Os efeitos disso são filmes cuja transformação, vista no corpo, compõe um enredo e uma linguagem que levam o documental ao limite, à ficção, à relatividade da verdade, do real (Deleuze, 2018b). Ao fim e ao cabo, esses elementos, somados às características dos rituais as quais podemos, pelo menos, mencionar muito

---

<sup>41</sup> Ver Deleuze, 2018b, p. 108; 116.

superficialmente como performáticas e, ainda, vivências convencionais que (re)inferem valores ou pensamentos num processo e que reproduzem relações<sup>42</sup>, mostram que o corpo, estética e antropologicamente, pode ser observado como a instância visível desse falso.

Com os filmes-rituais, situados primeiro como uma herança rouchiana, obviamente sem se limitar a ela, e em seguida como um tipo de devir deleuziano, seria um acinte introduzir outro devir, desta vez antropófago? Pelo contrário, a afecção de si por si, o devir, a “cultura”, o perspectivismo ameríndio, antes de se consolidarem nos filmes-rituais, devem se unir à técnica das teses e à transvaloração alegórica dos versos de Oswald de Andrade.

---

<sup>42</sup>Ver *Rituais ontem e hoje* (2003), de Mariza Peirano, p. 16-19, para a abordagem lévi-straussiana dos ritos, bem como *A Performative Approach to Ritual em Culture, Thought and Social Action* (1985), Stanley Tambiah, e *O processo ritual* (1974), de Victor Turner, para um aprofundamento acerca do corpo no ritual.

### 3 ANTROPOFAGIA E CINEMA

No capítulo anterior, ao introduzirmos a Filosofia na Antropologia, na cultura e seus contatos, vimos como o corpo, através do cinema-verdade, aparece nos filmes de realização indígena antes mesmo do ritual, sendo esse mais um elemento em cena, mais um elemento do problema cultural, que no cine-transe é também o primeiro elemento que age e pensa para além dos limites diegéticos, documentais e mnemônicos. Isto é, através de um escopo de invenção, responde à altura a dúvida que repousa sobre a identidade, joga com as impurezas que dificultam o reconhecimento, cria pontes no mundo desagregado e, diante de tanto pensamento e tempo tornado passado, é capaz de instituir o devir. Na Antropofagia, daremos continuidade às relações entre o corpo e o pensamento criadores: “contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O *stop* do pensamento que é dinâmico<sup>43</sup> [...]” (Revista de Antropofagia, 1975 [n.p.]).

Também vimos que tal introdução consiste em diferenciar cultura e “cultura”, para evitar desagregações que o termo, no sentido tradicional, causa. O impulso de controle e de diferenciação elaborado por Wagner (2020), embora ainda gere separações, proporciona uma lógica reversa para analisar o mesmo termo sem adotar uma perspectiva multicultural. Isso se alinha ao modelo do cinema-verdade e do cine-transe nos filmes-rituais, a invenção. O que faremos agora com a Antropofagia, para complementar estas ideias, é delimitar tal introdução filosófica a partir das influências de Oswald de Andrade; explorar essa antropologia reversa, revestindo o ator (personagem) cultural de um Cosmos e uma metafísica; definir o modo de relação com a diferença como imanente e virtual; e adequar a invenção ao vocabulário e ao esquema antropofágico, ao homem natural tecnizado. Em outras palavras, dotar a invenção do que Oswald chamaria de natureza: “a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (Revista de Antropofagia, 1975 [n.p.]).

---

<sup>43</sup>“O autor está sempre reafirmando esta ideia — de que o pensamento precisa ser livre e se manter em movimento — e o faz também do ponto de vista formal, rompendo as normas da gramática. Ele inicia a frase com a preposição ‘contra’, indicando oposição, e não usa vírgulas, como a realizar na sentença o próprio ‘*stop* do pensamento [...] Utilizando-se do recurso de introduzir um termo da língua inglesa, *stop*, aproveita-se do sentido de ‘parar’ e da ambiguidade de que a sentença em português ‘pararia’ para friccionar uma outra língua, criando no próprio texto a ‘dinâmica’ que ele defende” (Azevedo, 2018, p. 140-141).

A partir de uma série de filmes do VNA e dos paradigmas da cultura, introduzimos a ideia de que corpo e a invenção, quando se entrelaçam na produção cinematográfica, convergem para o terreno do falso, em movimentos forçados. Para Deleuze (2018a; 2018b), isto decorre, em parte, da falência sensorio-motora na imagem-ação, que desloca os personagens para situações sonoras ópticas puras, onde a imagem atual e a imagem virtual coexistem e se cristalizam, o real afirma-se ao mesmo tempo que o aparente, o depoimento confunde-se com a deixa. Se tal dinâmica se manifesta no cinema-verdade e nos filmes de realização indígena, onde a cultura é explorada como artefato, neste capítulo deixaremos de lado estes aspectos para investigar o entrosamento de filmes supostamente antropofágicos, e antropófagos, com uma concepção própria de falsidade e invenção — muitas vezes desvinculada de Oswald, e examinada por seus principais comentadores. Uma das finalidades disso é situar a filosofia, a sociologia, a ideologia, a estética e a alegoria antropofágica no cinema de realização indígena, a partir da nossa interpretação; partindo do momento em que a identidade adere à invenção, a se “ver com os olhos livres” (Andrade, 1978, p. 9).

O falso, que pode ser uma reação em força criativa (artística) para a adversidade das formas no cinema enquanto filosofia para Deleuze (2018b), logicamente requer um ator, um bom falsário, alguém que se percebe e se transforma em povo, em devir-povo, ou devir-Outro. Como o próprio autor diz: “uma lenda, um monstro” (Deleuze, 2018b, p. 218). Nos próximos itens deste capítulo, revisitamos essa ideia sob aspectos antropofágicos pois, se o filósofo afirma que “os monstros são atores natos [...] porque encontram um papel no excesso” (Deleuze, 2018b, p. 111), sincronicamente, exploramos o excesso e a monstruosidade em filmes brasileiros, em imagens e posturas virtuais criativas que, ao mesmo tempo religam os personagens ao mundo, neste caso ao Cosmos, e opacam a atualidade com as trevas, com a natureza — a aproximação perigosa do homem à sua estrutura animal, o desafio à sua mais profunda espiritualidade (Agra, 2010).

Se na imagem-tempo temos um monstro, que habita a indistinção dos tempos e dos tipos de imagens, na Antropofagia temos outro, Caraíba, que habita a indistinção entre natureza e cultura. Esta comparação, que se torna matéria de análise com os filmes-rituais no Capítulo 4, nos serve por enquanto para criticar cineasta-personagem antropofágico e pensar o cineasta-personagem antropófago.

Este último, adequado às invenções e às performances de filmes em Super-8, emerge como um análogo do cine-transe. Para posicionar-nos na:

luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem [...] Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal [...] A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos (Revista de Antropofagia, 1975 [n. p.]).

Assim, com uma ideia original de corpo, de mundo, entre outros aspectos, na Antropofagia, cabe-nos restabelecer a mistura de filme e realidade, ficção e documentário; bem como da cultura, que, segundo Oswald (1978), é elaborada no pensamento Ocidental, racional e tecnológico. Este restabelecimento implica no desafio ao impulso de controle da diferença e do devir de diferenças, superando os valores transcendentais na propriedade, na vida e na morte, que ele chama de *sentimento órfico*. Ademais, há instância por meio da qual a arte nos leva mais adiante, além dos limites gnosiológicos, denominada de lúdico. Em suma, podemos resumir isso como “a humana aventura. A terrena finalidade” (Revista de Antropofagia, 1975 [n. p.])

Neste capítulo, já com o suficiente, suspendemos algumas de nossas elaborações — que retornam no Capítulo 4 — para lançar mão de nossos dois primeiros objetivos específicos: introduzir a Antropofagia como potência e operador conceitual; e criticar a revisão de cinema e arte brasileira antropofágica que levou à autofagia e à baixa antropofagia. Além disso, esboçamos a conceituação do cinema antropófago.

Com essas tarefas e propósitos, adentramos a obra teórica e ensaística de Oswald sobre a Antropofagia, pois nos interessa nela a dimensão filosófica capaz de tensionar a interculturalidade no cinema, enquanto devir-técnico do homem natural, que vislumbra outra forma de comunicação a ver com a comunhão. Isso requer a apresentação de seu pensamento técnico pós-moderno, oposto à visão do próprio Oswald antes do *Manifesto antropófago* em 28 e dos modernistas antes e depois da Semana de 22. Ou seja, ao qualificarmos seu pensamento, tomamos partido em um debate ainda aberto sobre o caráter e as consequências de suas proposições, tendo consciência de que, desde o início, ela não está em um lugar comum.

Como bem coloca Azevedo (2018, p. 211), “o uso da imagem antropofágica é alegórico”, restando-nos um desafio filosófico e uma diretriz errática digna de palimpsesto selvagem e virtual. Afinal, a arte e a ideologia antropofágica são difíceis de definir minuciosamente quando o seu autor filosofa com o martelo, sem se ater à metáfora mais familiar para nós, de forma precisa e taxativa. Mesmo assim, quando a academia pensa, o artista realiza a aplicação dessa alegoria e sonha com a utopia do Matriarcado de Pindorama. É imprescindível que seus processos de criação resultem em “transfiguração do *status quo* e não por meio de uma mera criatividade para reproduzir mais do mesmo com novas roupagens” (Rolnik, 2021, p. 72). Por isso, mais profunda do que a antropofagia na qual tupinambás e tropicalistas devoram *an passant* o português e o francês para devolver uma cultura adaptada e híbrida, a Antropofagia desenvolvida por Oswald de Andrade, que começa oficialmente no *Manifesto Antropófago* (1928) e desabrocha em filosofia em *Crise da Filosofia Messiânica* (1950), é a que mais oferece aportes para esta pesquisa.

Observamos ao longo deste capítulo que a forma de atuação de Oswald é “não só a devoração de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas” (Azevedo, 2018, p. 75), à luz da revisão antropológica de Viveiros de Castro sobre a metafísica da predação<sup>44</sup> e da pesquisa pela invenção dos poetas concretos que revigoraram o autor. Para isso, evitamos os ideais essencialistas e nacionais, dando um passo à frente da narrativa sociológica e generalizante dos modernistas.

Logo, cabe a nós prever as repercussões possíveis das diferentes formas com que podemos abordar a Antropofagia, tendo seu primeiro pensador alertado para modos altos e baixos e para sínteses ideais. Ou seja devemos considerar aquilo que é assassinato e aquilo que é devir na devoração (em outras palavras, o que é revolução social e nacional e aquilo que é revolução cosmológica diante das potências humanas). Se o corpo é nossa potência, incluindo a comunicação, então nos deparamos com conceitos como o “canibalismo do fraco” (Stam, 2008) e “autofagia” (Ramos, G., 2008). Esses termos sugerem a associação do canibalismo

---

<sup>44</sup> Alusão ao esquema de relação virtual com a alteridade e de parentesco dos povos ameríndios, abordado por Viveiros em sua tese e etnografia com os Araweté, posteriormente, por Lévi-Strauss no posfácio de *L'Homme* (2000). Podem ser encontrados termos correlatos, como por exemplo canibalismo epistêmico e antropofagia política.

com a exploração das classes sociais e posições políticas em sacrifício ao capital, assim como a devoração do próprio corpo como auto-sacrifício à luta de classes, onde o intelectual é a síntese de classes. Contudo, seguir por esse caminho não nos ajuda a conjecturar a síntese do homem natural tecnizado e seu cinema, como transvaloração filosófica técnica (cultura).

Por outro lado, Oswald engendrou um otimismo teórico quanto ao corpo e à técnica, contrastando com os possíveis usos racionais desse tipo intelectual, “um sabiozinho cheio de doenças” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.]), acostumado tanto a uma metafísica europeia quanto a um materialismo histórico dialético. Ao considerarmos ainda o devir — no corpo, na percepção e no cinema —, unimos o otimismo e os conteúdos do autor com destaque fornecido por Viveiros de Castro (2020) à “incompletude ontológica essencial” e ao fato de que “o dever e a relação prevaleciam sobre o ser a substância” (Viveiros de Castro, 2020, p. 220) na antropofagia Tupinambá, conceitos que serviram de base para a teorização do poeta.

São justamente as relações — com o não indígena, mas com o cinema — que priorizamos então com a nossa leitura de Oswald. Ao fazermos isto, buscamos ressaltar a incompletude ontológica ao considerar a interculturalidade, a qual frequentemente é acompanhada por análises e considerações que reiteram o tipo intelectual autofágico, uma forma essencial do cinema e do filme. Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2018b), a Antropofagia é uma contraontologia, porém ainda uma filosofia. Isso nos exige, ao mantermos a invenção como uma categoria, definir como as relações concatenam-se ao corpo e como o corpo se relaciona com a identidade, à cultura, ao outro e ao Cosmos. Destarte, o que é o corpo e o que ele faz agora na Antropofagia, fora da imagem-tempo.

Essa filosofia contraontológica ultrapassa o esquema antropológico clássico de natureza e cultura, sujeito e objeto, figura e fundo, fundindo-os e metamorfoseando os elementos em relação de forma imanente. Neste contexto, aquele que se relaciona e é relacionado se percebe através da figura mental e virtual do outro — um outrem que o precede (Viveiros de Castro, 2018a) —, o que permite que os elementos se percebam de forma codependente. Na Antropofagia às vistas do perspectivismo ameríndio, o corpo é o ponto de vista e o local de passagem das perspectivas potenciais que o outro pode conferir a qualquer um na relação. Apesar disso, este outro pode ser até mesmo o inimigo antropófago ou mesmo o cinema. O

outro representa a diferença virtual que se atualiza na relação como experiência, resultando em os corpos constantemente em devir e em busca de diferenciação.

No capítulo seguinte, vemos como esse devir e essa diferenciação, da individuação à identidade, se comportam, respectivamente, com a técnica e os princípios de invenção e de convenção da cultura, exploradas anteriormente. O que nos interessa agora é observar como a cosmologia de Oswald transvalora os limites entre arte e vida, natureza e cultura, sujeito e objeto. Isso ocorre quando seus cineastas-personagens são submetidos a relações potenciais e ao desequilíbrio ontológico com o ambiente e o próprio cinema, especialmente ao analisarmos filmes brasileiros que supostamente pautam-se ou se valem da Antropofagia.

Da mesma forma que ponderamos sobre os efeitos das influências surrealistas de Rouch, apresentamos a Antropofagia em comparação às demais vanguardas da época, dentre elas o Surrealismo. Isto é feito para que, quando aproximarmos-na do cinema, tratarmos da indistinção entre as dualidades, e não da distinção de estar entre elas. Significa ao menos sugerir, neste capítulo, uma analogia entre os maneirismos corporais na ficção e no documentário quanto às invenções nos diferentes cinemas que contemplamos nesta pesquisa.

A Antropofagia como cosmovisão e filosofia para Oswald (1978) e Viveiros de Castro (2018b)<sup>45</sup> começa, como temos dito, nas relações e nas diferenças, nas avizinhações, ou contaminações que delas resultam, pelo que demos a entender acima de codependência ontológica. De vários excertos que poderíamos usar para explicar esse pensamento na Antropofagia, a famosa “transformação do tabu em totem” (Revista de Antropofagia, 1975 [n.p.]) é uma máxima marcante para adentrarmos. Se consideramos o cinema, a técnica, uma diferença, transformações serão esperadas nele quando o conceituamos antropofagicamente — quando atualizamos sua virtualidade. O que buscamos com isso é afirmar a ressignificação de sua operação e de suas imagens, primeiro pelo desequilíbrio ontológico dos cineastas e do cinema, com uma montagem polifônica e a união dos corpos dos cineastas-personagens, tanto com o cinema quanto com o ambiente e/ou outros

---

<sup>45</sup> “quer nos regozijemos, quer nos inquietemos, a filosofia está novamente no centro do palco antropológico. Não mais a nossa filosofia, aquela de que minha geração queria se livrar com a ajuda dos povos exóticos; mas, em uma notável reviravolta, a deles” (Lévi-Strauss 2000, p. 719-20 *apud* Viveiros de Castro, 2001, p. 2).

personagens, dando em uma perspectiva do real e das imagens fragmentadas pelas relações.

Se em uma mão isso nos obriga a definir a técnica, bem como o cinema brasileiro em questão de acordo com Oswald, em contramão temos que firmar o estatuto das imagens que fazem o filme ser antropofágico. Traçando uma linha entre um e outro, constataremos que ambos valem-se da utopia que o autor busca cumprir com homem natural tecnizado e a revitalização dos valores de seu Matriarcado alegórico. Isto é, passamos por sua crítica do Direito e do Estado como captura da ação humana através das leis e da técnica, e como restaurador dos poderes, entre eles de propriedade, logo, de propriedade da imagem.

Do berço do Estado brasileiro, com as civilizações naturais e técnicas de Oswald em mente, tentamos então distinguir um cinema antropofágico, produzido pelo homem técnico, enraizado na cultura, e que se encontra aprisionado pelo problema centrípeto da autofagia, levando-o ao limite da cultura — seu tabu intrínseco. Por outro lado, um cinema antropófago, originado ou feito pelo homem natural que atinge a síntese do homem natural tecnizado e faz cinema antropófago. Para isso, analisaremos muito brevemente dois filmes do Cinema Marginal, *Nosferato no Brasil* (1971) e *O Vampiro da Cinemateca* (1977), com seus personagens enquanto exemplos das relações e potências monstruosas de eu/outro, atual/virtual.

Tendo como cenário a cultura de massa e a chanchada, o horror e o experimental farão a vez da invenção que cria o monstro, um ser situado entre o natural e o cultural, e, conseqüentemente, entre o devir e o desequilíbrio nas imagens, conforme descrito por Fernão Ramos (1987). Esse ser é reconhecível pelo comportamento excêntrico e caótico, vulgar e sublime ao mesmo tempo.

Logo, temos o devir e toda a constelação cosmológica por ele encadeada, contempladas pelas particularidades de IJX e AHM, desde às (velo)cidades até às aldeias, também pelas forças e pelos corpos na dimensão falsa (deleuziana) dos personagens na frente e por detrás da câmera. Mas, por enquanto, “só a maquinaria. E os transfusores de sangue” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.]).

### 3.1 DO SONHO À PREGUIÇA: ASSIM FALOU OSWALD DE ANDRADE

Produtos desse tempo, os armamentos de guerra, o telégrafo, o avião, o cinema, a fotografia, a energia elétrica, entre outros, favoreceram, filosoficamente e geograficamente, a difusão do materialismo, do perspectivismo e, por consequência, da reinvenção da forma. A euforia técnica que abria as portas do mundo moderno naquele momento fez escritores, músicos, pintores, bailarinos, arquitetos mudarem o curso de produções que antes faziam sentido. A escrita realista, positivista e “a estereótipo de personagem”, “já decaído a clichê de estilo”, não condizia com a (sur)realidade rápida, fragmentária e violenta (Bosi, 2003). O autor citado continua e explica que esse foi o objetivo de tantas aventuras literárias e artísticas, na Europa e aqui no Brasil.

Com o compadre vanguardista do Surrealismo nos trópicos, ou ao menos no Brasil, o Modernismo não foi tão diferente. Aqui, o acolhimento das vanguardas abarcou em partes a crise dos valores, mas a adaptou para as necessidades da sua elite artística, que ao abdicar de um horizonte europeu, precisava inventar um que fosse brasileiro, mesmo que superficialmente. O *Abaporu* (1928) e a *Antropofagia da trinca Oswald*, Tarsila do Amaral e Raul Bopp, assim como *Macunaíma* (1928) deveriam sua existência a uma imaginação surreal e lúdica de toda a heterogeneidade cultural de um país continental. Para um Erik Satie e um Debussy deles teríamos um Villa-Lobos, para um Breton um Oswald de Andrade, para um Marinetti um Di Cavalcanti, e por aí vai. Porém, 100 anos depois da Semana de 22, podemos enxergar o modo como o modernismo brasileiro abarca as mais diversas contradições e mudanças de rota, a ponto de ser ele próprio, até certo ponto, controverso ideologicamente (o que não se pode afirmar enfaticamente a respeito da Antropofagia enquanto teoria). Do Modernismo, ainda mal interpretado, vale lembrar a “magnificação de Mário [de Andrade], alçado a artífice da síntese superior do projeto” cuja pedagogia parasita-se à “força impressiva da Semana sobre nossa cultura”, que rebaixa Oswald (Motta, 2022, p. 32).

A Antropofagia, entretanto, propõe uma equivalência não comparativa. Na verdade, uma superação epistêmica pela diferença, que assiste de longe esse tipo de aproximação melindrada, mas popular, de Bosi. Com Leda Tenório da Motta

(2022) e a “firma de poesia”<sup>46</sup> dos irmãos Campos, rastreamos o poder da linha marioandradiana — nas interpretações e cânones de Antonio Candido e Roberto Schwarz, em “esgotar todo o projeto da Semana, depois que a Semana esgotou todo o sentido de modernidade” (p. 50).

Portanto, atento à validade e ao sentido que a tese de Oswald pode ter de acordo com cada interpretação do modernismo, busca-se analisar o próprio escritor e discordar de pressupostos simplistas de devoração, haja vista que 1) seria apropriar-se do que é estrangeiro e nacionalizá-lo; e 2) pôr a “cozinha de almas oswaldiana numa arte do *portrait*” (Motta, 2022, p. 20), cuja forma extrapola a técnica porque a Antropofagia é olhar *sui generis* à realidade, isto é, a “inclinação subjetivista desse movimento crítico, cujo centro seria ‘afetivo’ porque vai buscar no traço humano da mobilidade da personalidade o traço literário correspondente da devoração” (Motta, 2022, p. 20). Ao invés disso, é a perspectiva “matrianarquista”<sup>47</sup> que transvalora os limites entre arte e vida que se busca discutir.

A Antropofagia, elaborada no entreato dos romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), foi influenciada pelas vanguardas, uma vez que o casal Tarsiwald viveu por anos na Europa, mas também se fundamentou filosoficamente no final da década de 40 e início de 50, principalmente através de Nietzsche e Bachofen. Por isto vale dizer que Gonzalo Aguilar (2010, p. 80), chama a bibliografia de *A crise da filosofia messiânica* (1950), texto seminal dessa segunda fase ensaística, de “catálogo humorístico ou enciclopédia chinesa de Borges” — o Empório Celestial de Conhecimento Benevolente, por incluir além dos dois supracitados, Ortega y Gasset, Bertrand Russel, Pedro Kropotkin, Søren Kierkegaard, Wolfgang Köhler y Koch-Grümbert, Aristóteles, Platão, Heidegger, Spinoza, Descartes, Hegel e Karl Jaspers, sem contar Freud e Marx, esses últimos também muito importantes.

Já a Antropofagia incipiente — do *Manifesto* e da *Revista* — reúne elementos marcantes das vanguardas europeias: a paródia, a colagem, a agressividade, a intertextualidade, a valorização do inconsciente e o estilo fragmentário. Apesar disso, não é o aparelho da linguagem que faz antropófagos e

---

<sup>46</sup> Ver: Percebi que a coisa era grave quando Haroldo me disse: "Quis ficar de pé e não pude; as pernas não seguravam o corpo e o corpo não segurava a cabeça". Publicado na Folha de São Paulo, 14 de set. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200306.htm>. Acesso em: 8 jul. 2023.

<sup>47</sup> Ver Oswald de Andrade por Augusto de Campos, em *O Estado de S. Paulo*, 4 jul. 2011.

vanguardistas parecidos que ameniza a ideologia que os faz tão diferentes. Restringir as causas e influências à esfera político-social, enquanto a Antropofagia “entrelaça literatura, artes, história, filosofia, antropologia, psicologia, economia, política, abordando diversos temas e personagens da vida cultural” (Azevedo, 2018, p. 31), é repetir o mesmo problema genealógico uspiano. É perder de vista o seu papel na cultura, na filosofia e na arte brasileira, uma vez que *O manifesto antropófago* (1928), ainda que um manifesto do contra<sup>48</sup>, não faz parte do modernismo como faz *O manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924). Ou seja, não vem da lógica de ambivalências sociais de Bosi.

Essa linha de raciocínio social, embora virtuosa em muitos aspectos, não consegue prosperar depois do trabalho de Beatriz Azevedo, de Viveiros de Castro e de Alexandre Nodari, tanto por suas leituras filosóficas do *manifesto* e dos textos de Oswald, é claro, quanto pela profundidade das possibilidades que elas logram. Em 1928, o poeta escreveu — talvez a provocação mais fundamental para o nosso trabalho —: “*eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu [...] Uma consciência participante, uma rítmica religiosa [...] Contra as sublimações antagônicas*” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.], grifo nosso). Ela, segundo Viveiros (2018), afirma como o mundo, a alteridade e o próprio eu(-lírico) que compõem o Cosmos pertencem a um mesmo plano relacional de imanência — o que já se opõe ao pensamento racional iluminista e moderno que concebe a vanguarda como junção de velho e novo, erudito e popular, e o conhecimento em observador e observado.

De *Diferença e repetição*, de *O que é a filosofia?* e do apêndice de *Lógica do sentido*, Michel Tournier e o mundo sem outrem, Viveiros extrai o conceito deleuziano de outrem (*autrui*) para explicar o plano de imanência da alteridade ameríndia — parcialmente proveniente também de Lévi-Strauss em *História de Lince*, n'a sentença fatídica (o mito do não indígena passaria a existir desde o contato). Como uma estrutura a priori, outrem é um elemento da percepção, presentifica-se como uma alteridade terceira e virtual em sua ausência no campo atual, em outras palavras, a imaginação de outra percepção e de mundo possíveis:

---

<sup>48</sup> “Contra a realidade social”; “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos”; “Os maridos católicos suspeitosos postos em drama”; “Contra todos os importadores de consciência enlatada”; “Contra o Padre Vieira”; “Contra a realidade social vestida e opressora cadastrada por Freud” (Revista de Antropofagia, 1975).

“o invisível para mim subsiste como real por sua visibilidade para outrem” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 13).

A estrutura Outrem seria, ou melhor, teria como efeito, o par intensivo da oposição extensiva entre Eu e Outro — não-Eu<sup>49</sup> —, sob as categorias alteração para a primeira e alteridade para a segunda. Outrem pode ser percebido como apenas um Outro dado, alteridade, mas na verdade é sua condição: a alteração — atualização da alteridade como contra-processo, devir. Assim, é uma condição relacional na qual todos os termos se inserem (Viveiros de Castro, 2001). “Há vários sujeitos porque há outrem, e não o contrário” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 14). Nesse sentido é que a antropologia será chamada de metafísica experimental pelo autor. Tanto ela quanto o perspectivismo tratam das relações e passagens atuais e virtuais com o mundo de outrem.

Ou seja, enxergamos assim como a parte que o Cosmos toma do “eu”, e vice-versa no *Manifesto*, é a de limite, de diferenciação e personificação, de algo ou alguém que pode sempre tornar-se, inverter-se, propositadamente ou não, no sentido apolíneo e de vir a ser em Nietzsche e, eventualmente, em Deleuze (Viveiros de Castro, 2018). Na clássica imagem antropofágica, temos então o “inimigo como positividade transcendental, não como mera facticidade negativa a serviço da afirmação de uma Identidade, um não Eu que me serve para definir-me como um Eu” (Eduardo Viveiros de Castro, *in* Azevedo, 2018 p. 16-17). Antropofagia, nesse sentido, precisa de ideias como perspectiva e *corpo* para caracterizar uma inflexão na própria oposição que usualmente é encaixada.

Como lembra Beatriz Azevedo (2018), em *Informes sobre o Modernismo*, de 1946, Oswald colocou a ideologia à frente da estética e enxergou a relação com os ex-colegas como uma pedra no meio do caminho. O que estava por trás dessa crítica é o discernimento ideológico-filosófico da episteme e do corpo ao longo da história colonial no Brasil. Gonzalo Aguilar afirma que:

---

<sup>49</sup>Toda distinção conceitual começa pelo estabelecimento de um polo atual-extensivo e de um polo virtual-intensivo. A análise subsequente consiste em mostrar como a dualidade muda de natureza conforme se a tome do ponto de vista de um polo ou de outro. Do ponto de vista do polo extensivo (arborescente, molar, duro, estriado etc.), a relação que o distingue do segundo é tipicamente uma posição: uma disjunção exclusiva e uma síntese limitativa, isto é, uma relação ela própria extensiva, molar e atual. Da perspectiva do outro polo (intensivo, rizomático, molecular, flexível, liso), porém, não há oposição mas diferença intensiva, implicação ou inclusão disjuntiva do polo extensivo no polo intensivo ou virtual (Viveiros de Castro, 2018a, p. 127).

Oswald abandonou a preocupação com a Estética que o obcecava no manifesto Pau-Brasil de 1924. A frase que abre o manifesto de 1928 deixa de lado a questão: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Não diz Esteticamente nem, muito menos, Eticamente. A mobilização comunitária do material e do simbólico não passa pela estética nem pela moral. Para se realizar, “a prática educada da vida” não deve apenas abandonar a perspectiva estética e ética, mas também questionar a forma humana ou, melhor, o que veio a ser o corpo humano no Ocidente (2010, p. 17, tradução nossa<sup>50</sup>).

Assim, a Antropofagia é também muito mais do que ambicionava ou podia alcançar o modernismo brasileiro e as vanguardas europeias. Benedito Nunes (1979) reconhece em seu extenso trabalho sobre o movimento que qualquer sonho freudiano surrealista, canibalismo dada picabiano ou *imagination san fil* do futurismo cai por terra quando são todos compreendidos ao mesmo tempo pelo *Manifesto* de Oswald, que não se fantasia de primitivo para “assustar as mentes burguesas” (Nunes, 1979, p. 24), mas se projeta Antropófago ideológico-filosófico. O *Manifesto caniballe* de Francis Picabia “que aliás Oswald não imitou”, ele devorou. No ensaio *Fiquei cada vez mais afastado da estética*, de Hans Arp, vemos claramente a diferença entre Dadá e Antropofagia ao tratar a natureza. Nele, o francês escreve:

Dadá desejava destruir os enganos lógicos do homem para recuperar uma ordem natural, irracional. Dadá queria substituir o absurdo lógico dos homens de hoje pelo irracional destituído de sentido. Dadá denunciou as artimanhas infernais do vocabulário oficial do saber. Dadá é para os sem-juízo, o que não é nada absurdo, Dadá é como a natureza, desprovido de sentido. Dadá é pela natureza e contra a arte. Dadá é direto como a natureza. Dadá é por um sentido infinito e objetivos definidos (Ades, 1976, p. 17-18).

No entanto, a Antropofagia não é ideologicamente constestatória apenas no contexto das vanguardas. Ela vai além, pois para Oswald a natureza não é só um polo de oposição bárbara, reveladora de hipocrisias burguesas. Epistemologicamente e politicamente, na genealogia Ocidental, ele enxerga justamente o contrário: uma terceira instância ontológica subjacente, a de se perder no Cosmos e deixá-lo se perder em nós como alargamento da condição humana,

---

<sup>50</sup> No original: Para llevar esto adelante, Oswald abandonó la preocupación por la Estética que lo obsesionaba en el manifiesto Pau-Brasil de 1924. Ya la frase que abre el manifiesto de 1928 hace a un lado la cuestión: “Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”. No dice Estéticamente ni, mucho menos, Éticamente. La movilización comunitaria de lo material y lo simbólico no pasa ni por la estética ni por la moral. Para realizarse, “la práctica culta de la vida” no sólo deberá abandonar la perspectiva estética y ética sino que deberá cuestionar la forma hombre o, mejor, lo que el cuerpo humano en Occidente llegó a ser.

Antropofagia (Azevedo, 2018; Viveiros de Castro, 2018a; 2018b). Essa é a sensação de desmembramento, mastigação e, principalmente, execução do inimigo, um signo de alteridade do Eu *através* da condição do outro (:): “se torna um “eu”, mas sempre *no* outro, *através* do outro (‘através’ também no sentido solecismo de ‘por meio de’)” (Viveiros de Castro, 2018, p. 159), como se a virtualidade que o *outro* é em mim (imanência transcendental) se encontrasse atualizada no eu (um outro) do meu inimigo, implicando na indefinição entre devoradores e devorados, entre a perspectiva de um e de outro, entre o que supostamente seria objeto, a natureza transcendente.

Desta forma, se existe outra concepção de natureza e de agência na qual o corpo, historicamente impelido ao impulso e ao pecado, é visto como uma máquina de metafísicas canibais, ele deve ser resgatado, pois pode dizer mais sobre quem somos e quem podemos ser nesses novos moldes naturais. Falando da indistinção, Aguilar (2010) reflete acerca do corpo em *Abaporu* de Tarsila do Amaral, o *Pensador* (1880) tupiniquim de Rodin. Ambos nus, em postura melancólica com a cabeça apoiada em uma das mãos, diferem-se por relaxamento e tensão, respectivamente, também por onde repousam. *Abaporu*, o homem que come, está sobre o solo, plantado, deixa a cabeça sem boca cair e tem o eixo nos pés: qualquer rostidade desse Outro encontra-se na experiência de baixo, em “uma raiz que se move” à pincel (Aguilar, 2010, p. 45) — pronto. A hierarquia do corpo inverte o dentro e o fora e se reinventa da cabeça para os pés, num caráter errante. Coincidência ou não, esse também é o tema de Georges Bataille em *Le gros orteil*<sup>51</sup>, publicada em 1929 na revista surrealista *Documents*, a mesma época do jovem Rouch e de Oswald, enquanto crítica à vanguarda, na qual qualifica o *informe* com o qual não se sonha<sup>52</sup>. No ensaio, o francês elucubra sobre as suas preocupações acerca do *materialismo*, nos termos bataillianos, como a matéria *deveria ser* e, nesse caso, o vaivém do ideal ao esterco e do esterco ao ideal, que nos desenvolve e verticaliza, e para o qual há uma provocação justa de Roland Barthes: onde começa o corpo?<sup>53</sup> E é claro que não pela cabeça. Idealmente, o corpo começa em lugar algum.

---

<sup>51</sup> Traduzido para o português como *O dedão do pé*.

<sup>52</sup> Ver *A semelhança informe ou o Gaio Saber Visual segundo Georges Bataille*, de Didi-Huberman, que estuda os ensaios do escritor na revista.

<sup>53</sup> Ver *As saídas do Texto em O rumor da língua* (1984).

Oswald (1978), sem definir o que é o corpo, sugere ao longo de sua obra que este deve ocupar o lugar do espírito. É Viveiros (2018) quem nos proporciona algum tipo de esquema através do perspectivismo ameríndio. O corpo como equivalente à alma no mundo ameríndio<sup>54</sup> é o que torna alguém uma pessoa. É o que estabiliza a humanidade como tipo de relação num mundo onde todos são humanos aos próprios olhos<sup>55</sup> — ele significa “um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma [...] feixe de afetos e capacidades” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 65) entre relações com os inimigos, os espíritos, os animais, enfim. Viveiros, tal qual Deleuze comentando Leibniz em *Diferença e repetição* afirma que o ponto de vista está no corpo, porque ele é a contrainvenção, é a forma e a transformação da diferença como revelia da própria convenção, segundo um esquema de alternância figura-fundo (Viveiros de Castro, 2018a, p. 128). Em outras palavras, há a alternância de figura-fundo justamente porque a humanidade é o nome de uma relação potencial cabida na diferença humano/não-humano — “um ‘fundo’, um ‘outro lado’; diferentes de *si mesmos*” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 61 grifo do autor) — que está dentro de cada existente, uma virtualidade como troca de intensidades.

Esse parece-me ser, em última análise, o sentido da ideia de “alma” nas ontologias indígenas. Se todos os seres têm alma, nenhum deles, ninguém coincide consigo mesmo. Se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente. A humanidade de “fundo” torna problemática a humanidade de “forma”, ou de “figura”. As súbitas inversões entre fundo e forma ameaçam constantemente o instável mundo transformacional ameríndio (Viveiros de Castro, 2018, p. 62).

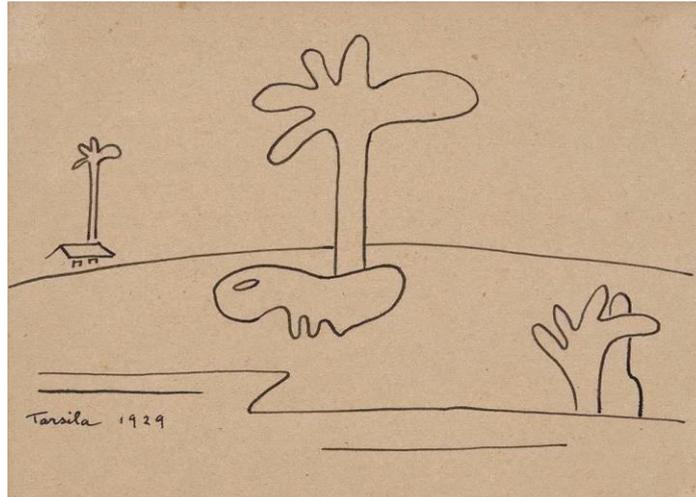
---

<sup>54</sup> Refiro-me ao incidente das Antilhas, lembrado por Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* e fundamental para Viveiros desde *A propriedade do Conceito* (2001). Nele ilustra-se a diferença entre as ideias de humanidade e de pessoa, atribuída, por um lado, pelos espanhóis através da alma e, por outro, pelos indígenas através do corpo.

<sup>55</sup> Os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as “condições” não são normais (doença, transe e outros estados alterados de consciência). Os animais predadores e os espíritos, por seu lado, vêem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa vêem os humanos como espíritos ou como animais predadores: “o ser humano se vê a si mesmo como um tal. [...] Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos — a seus respectivos congêneres — que os animais e os espíritos vêem os humanos: ele se percebem como (ou se tornam) entes antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sobre uma aparência cultural — veem seu alimento como alimento humano [...] seus atributos corporais [...] como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (Viveiros de Castro, 2018a, p. 44-45).

Posto isto, o homem lasso ascende e tem os pés sobre a mesa, come a paisagem e ali goza nova áxis: mais uma vez, “eu parte do Cosmos parte do eu”, o corpo, primeiro como perspectiva, depois como alma, confundindo-se ao Cosmos. Outros trabalhos de Tarsila representam o mesmo esquema, as séries de desenhos *Bicho antropofágico* (1930), *Paisagem com bicho antropofágico* (1928) e *Paisagem antropofágica* (1929-1930), nas quais fundo e figura se mesclam, conferindo novos propósitos filosóficos e antropológicos ao corpo.

FIGURA 1 – PAISAGEM COM BICHO ANTROPOFÁGICO II



FONTE: James Lisboa Leiloeiro Oficial (Disponível em: [leilaodearte.com/leilao/2013/junho/7/tarsila-do-amaral-paisagem-com-bicho-antropofagico-ii-1374/](http://leilaodearte.com/leilao/2013/junho/7/tarsila-do-amaral-paisagem-com-bicho-antropofagico-ii-1374/)).

FIGURA 2 – ABAPORU



FONTE: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) (Disponível em: [coleccion.malba.org.ar/abaporu/](http://coleccion.malba.org.ar/abaporu/)).

Como afirma Viveiros de Castro no prefácio de *Antropofagia — palimpsesto selvagem* (2018, p, 15-16), *Que temos nós com isso?*, isso remete às raízes e horizontes teóricos de Oswald na construção da Antropofagia, desde o *Manifesto*:

assim como Deleuze falava em imaginar-se um “Hegel filosoficamente barbudo”, Oswald imagina um Nietzsche antropofagicamente nu. [Nietzsche] é o gênio tutelar da antropofagia oswaldiana, o pensador que mostrou que o *logos* é uma espécie degenerada do gênero *phagos* (falar ou comer? a questão de *Alice*). O espírito que “não pode conceber o espírito sem o corpo” — espírito-estômago. A *genealogia da moral* funda a equação antropologia = antropofagia. Antropofagologia (Viveiros de Castro, 2018b in: Azevedo, 2018, p. 15-16, grifos do autor).

N’O *nascimento da tragédia* (1872), Nietzsche descreve a cultura da *Décadence*, sem rigor, caracterizada pelo desequilíbrio entre os espectros apolíneos e dionisíacos na sociedade racional, cristalizada e desviada de seus fundamentos existenciais: as contradições e os paradoxos. Este estado de *Décadence* se arrasta pelo Ocidente desde o nascimento da tragédia e da filosofia platônica na Grécia Antiga, as quais cultivaram o *homúnculo*, o humano com uma cabeça avantajada e os membros atrofiados. Para o Nietzsche (1872), esses fundamentos, que são contrapartidas insolúveis aos fármacos do *homem do saber*, implicariam não apenas na constituição de um novo corpo, mas também de uma nova filosofia, que, uma vez, vinda do corpo, é resistente às contradições e impulsionada por elas. Sessenta anos depois, vide o *Abaporu*, “o almejado ‘instinto da vida’ que Nietzsche encontrou na Grécia Antiga foi situado por Oswald em seu ‘matriarcado de Pindorama’”<sup>56</sup> (Azevedo, 2018, p. 208).

O filósofo prussiano serve então a Oswald através de “uma ‘transvaloração’”: uma visão crítica da história como função negativa [...] capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (Campos, 1992, p. 234-235). Afinal, tal qual a pergunta de *Assim falou Zaratustra* (1883) se aproxima de: *Como vencer o niilismo e quebrar as velhas tábuas? Como afirmar o devir, o amor fati? Como suportar o eterno retorno e abrir caminho para o super homem?*, Oswald (1946 *apud*. Azevedo, 2018, p. 190) afirma no texto de *Mensagem ao Antropófago*

---

<sup>56</sup> Ver também Oswald de Andrade, leitor de Nietzsche, *Genealogia, catequese e antropofagia* (2020), de Rodrigo Ornelas, em *Cadernos Nietzsche*, sobre as idas e vindas entre Oswald e o filósofo, sobre as relações da obra do primeiro com *Além do bem do mal* (1886) e *Genealogia da moral* (1887).

*Desconhecido (Da França Antarctica)*: “é preciso dar o passo de Nietzsche em direção ao Super-Homem. Atingir a filosofia da devoração. A Antropofagia”.

A “transformação permanente do tabu em totem” no aforismo 18 do *Manifesto* e a necessidade da “vacina antropofágica” contra as religiões de meridiano e as inquisições exteriores, conforme expresso no aforismo 16, são alguns exemplos dessa associação à transvaloração do *Übermensch* nietzscheano e da possível existência de Outrem na evocação do pensamento indígena. A interpretação de Azevedo e Viveiros sugere que Oswald encontra no corpo uma maneira de ultrapassar o esquema antropológico clássico de natureza *versus* cultura, sujeito *versus* objeto, figura *versus* fundo, e de pousar seu projeto ontológico de um novo homem na relação, na indistinção e na metamorfose.

### 3.2 MARCHA INTERRUPTA

No escopo de interpretação e aplicação, como pudemos ver, a Antropofagia não é mero tônico nacional via assimilação oral para modernistas e tropicalistas. Ela atravessou as décadas de 1920 e 50 com noções como corpo, utopia, sentimento órfico, transformação de tabu em totem, ócio, lúdico e Matriarcado, para mobilizar o “motor-imóvel” (Andrade, 1978, p. 84) da técnica messiânica e patriarcal, sustentada pelo direito paterno, pelo negócio, pelo sacerdócio, entre outros.

Dos mencionados, o melhor lugar para começar, com certeza, é pelo Matriarcado: bem caracterizado como um *continuum* de viventes, é uma acepção cosmológica atravessada pelo que Oswald bebeu do projeto antimetafísico de Nietzsche, do que aprendeu de político na vanguarda de Breton, mas, principalmente, do que arrojou de crônicas sobre os povos ameríndios. Como mesmo a chama em *A crise da filosofia messiânica* (CFM), é uma *weltanschauung* — cosmovisão, cerimonial religiosa com inspiração e licença poética no homem natural transvalorativamente insubmisso, *mau selvagem* de Montaigne (Campos, H., 1992).

Em seu entendimento, a compreensão e o diálogo com esse *homem natural* são a contrapartida dialética do *homem civilizado*, que constitui o estado negativo e termo da equação fundamental na qual vivemos, para chegar na síntese *homem natural tecnizado* (Andrade, 1978). Ele justifica:

Há uma cronologia das idéias que se sobrepõe à cronologia das datas. O decálogo daria Kant, Maquiavel, Loiola e Lênin. Essa linhagem é, na filosofia dos cimos, a linhagem que afirma que os fins justificam os meios, a que exige de seus adeptos, forçados ou não, a obediência inerte, a que, na existência dialética do espírito, *estagna no segundo termo a que constitui a negação do próprio ser humano. Porque enfim, é a seguinte a formulação essencial do homem como problema e como realidade:*

1.º termo: tese — o homem natural

2.º termo: antítese — o homem civilizado

3.º termo: síntese — o homem natural tecnizado<sup>57</sup>

(Andrade, 1978, p. 79, grifo nosso)

Ao contrário do que estes termos podem rapidamente suscitar, como a formação de sociedades sem técnicas — o que seria impossível — e uma generalização da antropofagia Tupi da costa a todos os povos ameríndios numa vanglorização rousseana, o homem natural, na verdade, nada mais é do que um conceito alegórico. É, de fato, o resumo da experiência humana quando esta obrigatoriamente desembocava, como diria Viveiros (2018), na multiplicidade, ou no rizoma, na formação de singularidades em agenciamento de devires, não o ente, ao contrário, o entre; do É para o E na maneira de constituir-se, como vimos na seção anterior. Esta seria a diferenciação não-taxonômica da antropofagia como antropologia e filosofia, como contrainvenção perante a mera convenção e invenção — para evocar Wagner (2020). Já civilidade enquanto segundo termo, e a técnica como seu circuito, veremos ser instâncias filosóficas negativas do trabalho e da individualidade, contra o ócio e o grupo social do homem natural.

Conseqüentemente, o Matriarcado não se refere apenas a uma simples troca de papéis, onde a Mãe substitui o Pai enquanto proprietário e centro do Direito, ou onde Guaraci é *ex nihilo* ao invés de Deus; há “mães” imanentes e amparadas

no princípio da reciprocidade, essencialmente *transitiva*, sem unificar em uma só figura (Deus, o Estado, o humano enquanto espécie) o poder de agência, afirmando, ao contrário, a sua multiplicidade e difusão centrífugas, seja na atribuição da subjetividade a viventes e não-viventes, seja na personificação dessa subjetividade nas formas de “mães”, “donos” ou “espíritos”. Patriarcado e Matriarcado não são apenas dois regimes sócio-políticos distintos, mas gêneros sócio-cosmológicos diferentes (Nodari; Amaral, 2018, p. 2498, grifos dos autores).

---

<sup>57</sup> O termo de Hermann Von Keyserling, em *O mundo que nasce* (1929), foi interpretado por Oswald num sentido positivo, tendo sido citado também no *Manifesto antropófago*.

Em *A marcha das utopias* (AMU) e em CFM, a Antropofagia é colocada como o modo de cultura da América pré-colombiana, Matriarcal segundo Oswald. Ela não se dividia em classes, mas apartava o amor da união sexual e da geração. Não era regida pelo princípio do pecado original ou do erro de Pandora: na verdade, pensavam fora de sua caixa. Ela se opunha à cultura messiânica da história patriarcal, que surgiu no Direito romano e “negava pela coação, a própria natureza do homem” e na Grécia de Sócrates onde “passa a cicuta a ser a chave da sobrevivência no mundo do ócio que lhe fora sempre negado” (Andrade, 1978, p. 81), a fim de acumular a riqueza paterna herdada. Afirma ainda que tal perspectiva ganhou o mundo quando “o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo” (ANDRADE, 1978, p. 95), submetendo-lhe uma moral transcendente. Para Oswald, “no fundo de cada heresia há, pois, uma Utopia”, um tabu a ser transformado em totem; e “que é o tabu senão o intocável, o limite?” (Andrade, 1978, p. 77; 198).

O Direito é a pedra basilar deste problema e, por consequência, estaria no início desta desconstrução (Nodari, 2005). O Estado como conhecemos é o instituidor dos fins jurídicos, pois, antes, foi ele o mecanismo responsável por capturar a ação humana, separar-nos de nosso próprio poder e hoje mantê-lo na esfera do Direito, que, não outro senão ele — como fundamenta toda a história marxiana — estabeleceu a divisão de posse e possuído, “homem-sujeito e natureza-objeto” (Nodari, 2005, p. 85). Logo, a propriedade individual. Oswald, prossegue e complementa:

Quanto a Marx, consideramo-lo um dos melhores “românticos da Antropofagia”. Temos certeza de que ele errou quando colocou o problema econômico no chavão dos “meios de produção”. Para nós o que é interessante é o “consumo” — a finalidade da produção. Simplesmente (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.])

Ou seja, numa sociedade, cuja principal doença é a propriedade, a divisão espetacular, e não necessariamente o consumo, Oswald categoriza seu oposto ideal: a posse; que não requereria a tomada dos meios de produção, mas sim destituição da propriedade enquanto fato. Ainda, Nodari (2005, p. 86) crê que o antropófago “tenha escolhido a posse por um motivo preciso: nela, direito e fato tornam-se indiscerníveis, um fato a todo momento pode se converter em direito, e um direito pode voltar a ser puro fato”.

Por fim, na *Revista de antropofagia* (1975), Oswald apregoa a sua própria teoria (“contacto com o título morto”) e chama o Brasil de “o maior grilo da história constatada!”. A colônia e o país são uma ficção, e o uso do que provém não deveria passar pelo direito, outra ficção. A posse como revelação e solução parece colaborar com o uso livre e a constante lúdica das artes sobrepondo a vida às normas, poder à jurisdição, esgotando a tradição, realocando passado num presente *continuum* (Nodari, 2005). Isto quer dizer que o que antes era o homem natural, antítese do homem civilizado com total controle técnico, ou pelo menos vontade, poderia viver no totem dessa síntese: o homem natural tecnizado. *Homo Ludens* avesso à lógica de Morus e Aristóteles, que prometem ócio depois da conquista da técnica — uma promessa que só se arrasta. A diferença está no tratamento do sentimento órfico, um sentimento religioso ou demagógico universal “preso ao instinto da vida e ao medo da morte” (Andrade, 1978, p. 173). Contudo, o ócio, assim como a morte por devoração, ainda é aqui.

Mais adiante, veremos como essa técnica pode se combinar à natureza para a libertação e reconquista daquele estado, senão metafísica, natural, o “Cosmos parte do Eu” que ilustramos com as pinturas de Tarsila, em um “cinema protético e não mais mimético” do cinema-verdade (Margel, 2017, p. 95). De forma mais cuidadosa, podemos dizer por enquanto que:

A tecnologia deixa de ser paisagem para ser o próprio corpo, ou melhor, para montar *corpo e paisagem como parte de uma mesma maquinaria* que não é mais inanimada, mas orgânica. Não há uma visão externa do corpo [...] mas a tecnologia e o corpo são um continuum que não exclui o orgânico. Paisagem e corpo se devoram (Aguilar, 2010, p. 45, tradução e grifo nossos)<sup>58</sup>.

Esta perspectiva conceitual busca fazer anarquicamente com o inimigo colonizador metafísico, nacionalista, fascista ou bolchevista no século XX o que fizeram os Tupinambás com o bispo Sardinha, 500 anos antes, a fim de provocar a múltipla “descida antropofágica” (*Revista de Antropofagia*, 1975, [n.p.]). Entretanto, o Matriarcado não é questão de identidade ou de progresso, é “outro gênero de questão” (Nodari; Amaral, 2018, p. 2499), de difícil acesso, é de “revolução da

---

<sup>58</sup> No original: La tecnología ya deja de ser paisaje para ser el cuerpo mismo o, mejor, para ensamblar cuerpo y paisaje como parte de una misma maquinaria que ya no es inanimada sino orgánica. No hay una visión exterior del cuerpo [...] sino que tecnología y cuerpo son un continuum que no excluye lo orgánico. Paisaje y cuerpo se devoran entre sí.

revolução” (Azevedo, 2018, p. 144) aqui e agora. Em outras palavras, por uma vontade de poder nietzscheana (Andrade, 1978; Azevedo, 2018), por um “devir-deleuziano da etnologia americanista e um certo devir-índio da filosofia de Deleuze-Guattari” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 95), é uma utopia que não está no que se é, no que se foi, nem do que seremos. Está, sim, na transformação e transvaloração possível do vir a ser agora.

Entre seus “grandes brinquedos — o Amor onde ganha, a Morte onde perde”, para a filosofia antropofágica e messiânica há sempre uma constante lúdica chamada arte — na qual se destacaria como utópica aquela barroca, nascida disforme e trágica na América (Andrade, 1978, p. 126; 227-228). Ou seja, para Oswald, a Filosofia, a Arte, o Direito ou qualquer outra ferramenta de regulação do ócio estaria sob a cosmovisão antropofágica — Matriarcal.

Reiterando o que já afirmamos antes, ocorre então num primeiro momento uma “‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa [,] capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (Campos, H., 1992, p. 234-235) — por exemplo, no aforismo 3 do *Manifesto*: “Tupy, or not tupy that is the question”; 7: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informar-se”; 11: “*Queremos a revolução Caraíba [...]*”. *Em um segundo a transformação destes valores em positivos*. 11: “[...] Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls”; 22: “Morte e vida das hipóteses. Da *equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.], grifo nosso).

Assim, vemos que, em todos os seus 51 aforismos, o *Manifesto* é uma obra antropofágica por excelência: o *Manifesto Antropófago* (substantivo) deglute a estrutura do manifesto artístico para se transformar num *Antropófago Manifesto* (adjetivo); com política e linguagem arrojada é diagramado em forma de cardápio — e de corpo desmembrado, “sem pontos nem vírgulas, fragmentada, rítmica, com buracos no meio da frase gerados pela ausência de preposições e conjunções — a inspiração da própria comunicação indígena, mais sintética, incisiva e *musical*, em

sua própria natureza” (Azevedo, 2018, p. 39); e o aforismo 3, a sua joia mais bem lapidada.

FIGURA 3 –FAC-SÍMILE DO MANIFESTO ANTROPÓFAGO



FONTE: Revista de Antropofagia. Edição fac-símile. São Paulo: Abril, Metal Leve S.A., 1975.

Para esmiuçarmos apenas um deles, emprestemos a reflexão de Nodari e Amaral (2018) e tomemos como exemplo o aforismo 3, que brinca com a ainda mais icônica passagem meditativa de Hamlet acerca da vingança contra seu tio Cláudio. Os autores ponderam que, para Hamlet vingar seu pai seria um ato *deagir* ou *ser*, mas as consequências desse ato corresponderiam ao suicídio, ao *não ser*. Na outra ponta do dilema, *não agir* (evitar uma nova vingança que resultaria no assassinato de seu tio), implicaria em *ser* e, ao mesmo tempo, em *profundamente não ser*. Nada, portanto, representa o verdadeiro fim desta intriga e, consequentemente, de seu dilema. Assim que a hesitação do príncipe não se deve a uma simples dificuldade em escolher entre vingar ou não, mas em distinguir o que seria, de fato, a vingança e a continuidade de seu ser. Ppara os autores, essa hesitação representa a estabilização do *dever*.

A coragem de devorar com alterações mínimas uma máxima shakespeariana comprova a força dessa mandíbula. Afinal, a Antropofagia sempre introduz uma variação retroativa no objeto que apropria. A mudança menos aparente, talvez, seja a de sublimar o travessão do texto original: “*to be or not to be — that is the question*” para obter “*tupy or not to be that is the question*” e suplantare

uma ambiguidade e polissemia na oração, que agora possui diferentes significados e extensões: *To be or not to be* — that is the question ou *To be or not to be that* — is the question, cujo *that* alerta um *estado* transitivo para o *ser* antes imóvel (*tupy-that*). Com primor, Nodari e Amaral (2018, p. 2468 *apud*. Andrade, 2011a, p. 449) colocam esta questão:

Se o tupi enquanto sinônimo de antropófago [...] aparece no lugar do ser, é porque se trata de deslocar a proeminência metafísica deste em nome da devoração. Assim, o Tupi da questão não se reduz apenas a um ser-como, mas implica também *comer o ser*: o *ser-tupi* é um modo de ser que devora o ser... É isto que Oswald enuncia no final da “Mensagem”: “O ser é a Devoração pura e eterna”

Oswald pensa como *Abaporu* na natureza: nada se é, tudo vai se transformando apropriando, confundindo, compondo a cadeia alimentar. Mais a fundo, trata-se, além de uma sujeição *poiética*, de uma translação de meio e fim, do Eu e de Outro — tal qual o indígena quando visto pelo jaguar perde a sua humanidade para tornar-se presa (Viveiros de Castro, 2018a).

Eduardo Viveiros de Castro, quando retomado em Azevedo, (2018, p. 17) corrobora para esta interpretação ao afirmar que a “verdadeira questão é ‘Tupi or no to be’”: “o ‘tupi’ cancela e inverte o *to be*, a Antropofagia é uma contraontologia”. Além disso, em *O mármore e a murta* (2020), e *Metafísicas canibais* (2018), o antropólogo afirma que a filosofia Tupinambá, processada pela vingança e pela Antropofagia “afirmava uma incompletude ontológica essencial” e por isso constituíam-se na relação ao outro, e, portanto, “o dever e a relação prevaleciam sobre o ser a substância” (Viveiros de Castro, 2020, p. 220). Na *Revista*, temos: “O índio não tinha o verbo ser. Daí ter escapado ao perigo metafísico que todos os dias faz do homem [...] um sabiozinho cheio de doenças” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.]), e acerca desta poiesis, Azevedo (2018, p. 169) complementa: era “mecanismo de produção ritual da temporalidade coletiva (o ciclo interminável das vinganças) pela instalação de um desequilíbrio perpétuo entre os grupos inimigos”. Ou seja, “tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) para haver vingança, e assim haver futuro” (Viveiros de Castro, 2020, p. 240). O tupinambá quis o europeu em sua alteridade virtual, “o objetivo era comê-lo realmente — para construir o Eu como Outro [com condição de] alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la” (Viveiros de Castro, 2020, p. 206).

Assim, conseguimos entender alguns outros aforismos, que de suas partes levam à combinação da questão do cosmos-viventes (Matriarcado de Pindorama) de CFM e AMU e da Antropofagia no *Manifesto*. Isto é, os detalhes de um estado natural utópico no passado para o futuro do Brasil: 5: “*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago*”; 9: “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. *Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa*”; 18: “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. *A transformação permanente do Tabu em totem*”; 19: “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. *O stop do pensamento que é dinâmico*. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores”; 20 “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”; 21: “O instinto Caraíba”; 29: “*A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria*. E os transfusores de sangue” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.], grifo nosso).

Os antropófagos indicaram um caminho epistêmico para estas transformações e o que elas seriam exatamente em nossa realidade social: o devir que provém uma Revolução “*Caraíba*”, de instinto “*Caraíba*”. Mas o que isso significaria? Segundo Azevedo (2018), essa palavra nomina ao mesmo tempo o pajé e o xamã indígena, bem como o português enquanto o seu oposto. A “Revolução Caraíba” significa uma revolução baseada na indistinção antropofágica do Eu e do Outro; o “instinto Caraíba” se refere ao estabelecimento de uma “nova ponte entre ‘dois mundos’: a passagem do silêncio final do homem branco europeu para o ‘Tupi, or not Tupi’, instinto caraíba expresso exatamente nesta fala/silêncio do homem nu, que precisamos, afinal, escutar” (Azevedo, 2018, p. 145).

Um outro pode ser o inimigo português, o homem civilizado, cujos efeitos e indistinção veremos no cinema-verdade como imagem-tempo que os indígenas produzem. Outros “outros” ainda podem ser os animais e os espíritos, como Viveiros coloca nos termos (pós-)estruturalistas de uma aliança intensiva contra o Estado, antinatural<sup>59</sup>, com potencial para uma nova aliança cosmológica, entre espécies,

---

<sup>59</sup> “Devir [...] é uma participação ‘antinatural’ (*contre-nature*) entre o homem e a natureza; ele é um movimento instantâneo de captura, simbiose, conexão transversal entre heterogêneos [...] O devir é

entre humanidades — perspectivismo, xamanismo, antropofagia<sup>60</sup>. Da mesma forma que a Antrapofagia, a função xamânica trata de transitar entre humanidades e reinos, ou ainda, personificar e sujeitar-se, mas desta vez não através de outro. É o próprio meio, seu através e oficiante, separando corpo e alma; fazendo “passar um fluxo semiótico-material benéfico entre humanos e não humanos” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 181); despontando uma comunicação pela diferença — “multiplicidades pré-individuais intensivas ou rizomáticas” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 181).

Nodari e Amaral (2018) trazem Hélène Clastres e expandem essas afirmações. “Caraíba” é o terceiro elemento (subversivo) da equação. Isolados social e geograficamente das comunidades, os caraíba eram nômades e não pertenciam plenamente a qualquer grupo, de modo que circulavam livremente entre aldeias aliadas e inimigas — “exteriores à aldeia e exteriores à ‘província’ [num] estatuto duplamente marginal” (Clastres, 2007, p. 50-52 *apud*. Nodari; Amaral, 2018, p. 2489). Eles, sua genealogia e seu lugar de origem são envoltos por uma aura de mistério, pré-profética. Eram conhecidos por serem nascidos apenas de mãe, o que para os tupis-guaranis — patrilineares, significava não ter parentes de forma alguma. A Revista de Antropofagia (1975, [n.p.]) ecoa: “a aceitação de Jesus como filho só de Maria”; “o Brasil Índio não podia deixar de adotar um deus filho só de mãe”.

Em suas errâncias, nas palavras de Clastres (2007), apregoavam uma interpretação peculiar da Terra sem Males — a princípio um sítio de gozo e abundância para os excelentes guerreiros canibais após a sua morte: poderia ser habitada de corpo e alma, por qualquer um que fosse, pois não era mais segredo que não havia uma localização precisa, não seria necessário migrar, tampouco ser morto. Eles eram “os fiadores de que ela é possível aqui e agora, pois podem comprometer-se a conduzir os outros até lá [...] apenas cabe aos outros conformar-se a regras de vida específicas, submeter-se aos exercícios necessários do espírito ou do corpo” (Clastres, 2007, p. 59 *apud*. Nodari; Amaral, 2018, p. 2493-2494). Em suma, o Caraíba antropófago concentra tanto o não pertencimento identitário vindo

---

[...] o avesso de uma identidade. Uma identidade ao contrário, para recordarmos a palavra tupinambá para ‘inimigo’” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 186).

<sup>60</sup> Sobre a definição dos termos de parentesco aliança e filiação como “classicamente tomadas como as coordenadas da sociogênese humana” até o seu deslocamento, conversão de “modalidades de abertura para o extra-humano” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 133), através dos polos virtual (intensivo) e atual (extensivo) na obra de Deleuze e Guattari, ver Viveiros, 2018, p. 133-149; 161-166, bem como Filiação intensiva e aliança demoníaca. **Novos Estudos** — Cebrap, n. 77, mar., 2007, pp. 91-126.

do passado genealógico quanto o não pertencimento sociopolítico no tempo presente — vide aforismo 9 —, é outro ainda mais errático (limítrofe) do outro.

Ou seja, o Caraíba, como junção totêmica de outridades devoradas no tabu, mas também um terceiro outro, abre alas ao imbricamento do bárbaro tecnizado, uma maquinaria preguiçosa de mapa-múndi a caminho da utopia natural, com Roteiros Roteiros Roteiros (re)escritos permanentemente pelo pensamento dinâmico de um corpo filosofando.

Pensando o cinema, técnica e dispositivo *a priori* e, por sua vez, a arte *a posteriori*, quer-se ao longo de nossa história audiovisual, um substantivamente antropófago antes de antropofágico, um contraontológico que se transforme em *Outro* cinema pelas postulações que Oswald nunca elabora, mas deixa a entender estrabicamente nos anos 20 e 50 — de alguma forma, a síntese técnica-conteúdo da natureza a 24 fusos por segundo trabalhando sozinha. Passemos então aos filmes donos de dever-devir, que recalculam as rotas de seus sete vezes *Roteiros* e equivalem tudo, o tradicional e o inovador, o brasileiro e o estrangeiro, o luxo e o lixo — ou pelo menos tentam.

### 3.3 CINEMA ANTROPOFÁGICO?

Pincelando o retrato do antropófago no cinema, ou mesmo buscando identificar um cinema antropofágico brasileiro, parece que as pesquisas a respeito do tema nunca tiveram a coragem de olhar fundo nos olhos do canibal. Mesmo com alguns realizadores mostrando que já o haviam feito, contemplando tanto que havia de modernista no *Manifesto* e de filosófico em AMU e em CFM. Mas, antes de um tête-à-tête, deve-se distinguir os filmes de baixa e alta Antropofagia, como Oswald diferencia e Beatriz Azevedo (2018, p. 178) nos recorda:

a “alta antropofagia” [é diferente] do canibalismo, por seu valor ritual de recriação da vida, em oposição ao sentido de exploração da “baixa antropofagia” [que inclui a inveja, a usura, a calúnia e o assassinato]. A meu ver, o autor polariza essas concepções no *Manifesto* e em *O rei da vela*, expondo os sintomas de degeneração do canibalismo/capitalismo na peça teatral.

*Macunaíma*, filme do Cinema Novo, é um exemplo de representação de baixa Antropofagia. Isso é feito ao seguir os princípios do realismo social do

romance de 30 e se valer da Antropofagia carnavalesca generalizada em serviço da alegoria de classe do discurso cinemanovista e da *Eztetyka da Fome*<sup>61</sup>. No filme de Joaquim Pedro de Andrade, vemos “os ricos devorando os pobres, e os pobres, em desespero, devorando uns aos outros. Enquanto isso, a esquerda, enquanto é devorada pela direita, se purifica comendo a si mesma [...] ‘canibalismo do fraco’” (Stam, 2008, p. 342).

Nesta perspectiva, segundo o autor, o canibalismo institucionalizou-se em estado de selvageria, de autofagia. No mesmo livro, *Multiculturalismo tropical* (2008), no capítulo no qual Stam discorre sobre a representação indígena no cinema brasileiro, o autor coloca *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, e *Como era gostoso o meu francês*<sup>62</sup>, de Nelson Pereira dos Santos, lado a lado com o filme de Joaquim Pedro, e afirma: “no filme de Jabor [onde a Antropofagia aparece apenas em uma cena como encenação teatral], a chegada dos europeus traz a praga: calendários, o mito do progresso, doenças, escravidão, puritanismo, a espada e a cruz, à medida que os índios vão sendo sugados pelo vórtice da luta política do século XVI” (Stam, 2008, p. 352):

Enquanto isso, *Como era Gostoso Meu Francês* leva a cabo uma crítica “antropofágica” do colonialismo europeu [...] Na melhor tradição antropofágica, Nelson usa o tropo do canibalismo para denunciar o canibalismo econômico do colonialismo europeu. Os tupinambás apreciam a pólvora que o francês lhes dá de presente, mas nem por isto deixam de comê-lo. O filme sugere que os brasileiros contemporâneos deveriam emular seus antepassados tupinambás devorando as tecnologias européias para usá-las contra a dominação dos europeus (Stam, 2008, p. 353; 356).

As impressões de Stam (2008) a respeito do filme estão corretas, mas são também descuidadas quando lembramos dos escritos de Oswald, “o canibalismo econômico do colonialismo” pode ser então categorizado como baixa Antropofagia, e a sugestão de “emular seus antepassados” acerta a maior circunferência do seu alvo conceitual.

---

<sup>61</sup> Ver *Eztetyka da Fome*, o primeiro manifesto do Cinema Novo, escrito por Glauber Rocha em 1965 e apresentado em Gênova durante a mostra retrospectiva de filmes do mesmo movimento.

<sup>62</sup> Baseado na crônica de Hans Staden, o francês Jean é capturado em meio ao conflito da França Antártica pelos Tupinambás quando é confundido por um português em 1594. Escravizado, ele vive um romance com Seboipepe, enquanto tenta adiar o dia de sua devoração.

Conseqüentemente, esses dois filmes, juntamente de *Orgia ou o homem que deu cria*<sup>63</sup> (1970), de João Silvério Trevisan e *Triste trópico*<sup>64</sup> (1973), de Arthur Omar, são analisados em *Um Cinema Brasileiro Antropofágico?* (2008), de Guiomar Ramos. Neste trabalho, que tem como objetivo averiguar a existência de um cinema brasileiro antropofágico a partir de um *corpus* definido pela presença da Antropofagia como prática canibal no contexto histórico do descobrimento do Brasil e seu conseqüente redescobrimto em “nacionalidade agressiva” na década de 1920 por parte de Oswald (Ramos, G., 2008, p. 21), a autora se afasta de uma conclusão satisfatória sobre as particularidades deste cinema.

Ela afirma que nos filmes selecionados, o corpo é o lugar onde as experiências históricas, culturais, políticas e religiosas dos personagens se manifestam. No entanto, a representação de seu “aspecto destrutivo e visceral” dividiu-o entre *corpo empestado* de Antonin Artaud, e de “sentimento de comunhão” *carnavalesco* bakhtiniano e oswaldiano (Ramos, G., p. 118-119). Estes são vistos como contraditórios, e os filmes apresentam o intelectual, o povo e os representantes do poder como os três tipos usuais desses filmes. O corpo antropofágico e carnavalesco é central na narrativa desses filmes, frequentemente ligado à frustração ou derrota. O intelectual, como figura mais desenvolvida e um tipo-síntese entre o povo (que acaba sempre aniquilado<sup>65</sup>) e os representantes do poder, passa por três sentimentos: identificação; decepção, raiva ou abandono; autoexpição ou martírio. Este tipo de personagem é representado como se estivesse paralisado entre o colonizador e o colonizado, sem saída aparente para ele ou para o “mau selvagem” dentro e fora da tela. Essa situação leva a autora a concluir que:

---

<sup>63</sup> Um caipira mata o pai e se dirige para a cidade grande, acompanhado dos mais bizarros tipos que encontra pelo caminho: um caminhoneiro; a travesti Carmen Miranda; um pai de santo — ou Rei Congo; um anjo negro caído; um padre; duas prostitutas; um cangaceiro grávido e dois índios animalescos.

<sup>64</sup> O filme retrata um documentário falso, no qual um médico retorna ao Brasil após ter tido contato com as vanguardas europeias em seus estudos em Paris. Aos poucos, passa de médico para um messias indígena e canibal.

<sup>65</sup> Segundo Guiomar, “a última mensagem de *Como era gostoso* se refere à destruição do povo forte, respeitável e antropófago. Em *Triste trópico*, o carnaval/o povo é emudecido, substituído pela voz de Hitler e sintetizado pela foto final de uma senhora com expressão de dor. Em *Pindorama* quase todos morrem inutilmente ou seguem o novo governante. Em *Orgia*, os três camponeses amarrados e fustigados não participam do banquete/orgiástico, mostram o corpo todo torturado, mas depois são vingados pelos índios que devoram o bebê do cangaceiro” (2008, p. 124).

A metáfora da peste aponta também para a metáfora da autofagia, no sentido do que Joaquim Pedro imaginou, na dimensão exatamente contrária da inventada por Oswald [...] Toda a ironia, toda a transgressão proposta pela antropofagia vai estar relacionada não mais ao inimigo ou à cultura do mais forte — no caso os EUA — e sim aos nossos próprios valores [...] um cinema brasileiro antropofágico? Sim, mas com uma tonalidade que os afasta da “alegria” tropicalista e introduz um mal-estar que diz muito bem da relação entre eles e o Brasil da época [...] Pudemos acompanhar, através da análise desses filmes, como o corpo antropofágico e carnalizado se transforma em um corpo doente (Ramos, G., 2008, p. 125-126).

Como cada filme foi analisado de uma maneira distinta e suas linguagens e enredos não necessariamente foram submetidos por completo à cosmovisão antropofágica e Matriarcal, é importante ressaltar alguns pontos que comprometem a conclusão. Deixando de lado agora a crítica à autofagia, vemos, por enquanto, como ela é resultado da não superação do Patriarcado (no sentido messiânico)., Futuramente, veremos como um outro cinema antropofágico, igualmente com o corpo incidente, mas também a forma, não precisa de carnaval ou de peste para afirmar seu ideal contraontológico, transvalorado e cosmológico.

Começando pelo longa de Nelson, que confirma “a vitória do Brasil primitivo onde a devoração do europeu é motivo de comemoração” (Ramos, G., 2008, p. 46), e depois mostra Cunhambebe e outros tupinambás se apoderando da pólvora e do canhão, percebemos que a narrativa não transforma nenhum tabu em totem, seja por parte de Jean ou de seus raptos. Não há também relações tão inventivas quanto as de Oswald sobre cronistas como Hans Staden ou conquistadores como Villegaignon, embora empreste este imaginário e insista em suas representações.

Percebemos a mesma aridez antropofágica na análise e na escolha de Pindorama para o *corpus*. Neste capítulo, Ramos (2008) afirma que a referência de organização da análise deste filme será a representação antropófaga e não seu imaginário. Majoritariamente, através de seus personagens e cenários, a autora adjetiva o filme como grotesco, didático, mas no geral como teatralmente farsesco e trágico, utilizando Artaud e Brecht, longe da *weltanschauung* de Oswald, que para Ramos (2008) deve ser sempre paródica e próximo de algo contente — o que já vimos sobre a “seriedade do riso” (Motta, 2022, p. 27), mas aqui mais atrapalha do que ajuda.

Isso a faz centrar a Antropofagia na passagem da representação da peça *São Lourenço*, de Pe. José Anchieta, em contexto similar de catequização em que era encenada no século XVI. Ali, tem-se o Anjo e o Diabo — Guaixará antropófago

— simbolizando respectivamente o bom e o mau selvagem, o que lembra a inspiração de Oswald em Montaigne e a vontade utópica por trás das heresias que o personagem Diabo incentiva, mas enquanto redução maniqueísta nada disso é expressado. Lembremo-nos, com Azevedo (2022, p. 489), que no manuscrito *O livro da convalescença*, o poeta postula, aos 64 anos, de forma derradeira, que:

O Ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam. Montaigne, no seu grande capítulo dos *Essais*, onde exalta *les canibales* [sic], foi o primeiro que viu o caminho novo — o dado pela revolta e pelo estoicismo do índio. [...] Evidentemente o que eu quero não é o retorno à taba e sim o primitivo tecnizado.

Ou seja, este Diabo não é um elemento que provoca ou exige mudanças significativas de linguagem no filme, tampouco é central para o seu enredo, configurando nenhuma estrutura fílmica particular que possa ser chamada *antropofágica* — por ser Matriarcal; por ser filosofia a favor da sociologia; ou até mesmo ser tecnizado; mas acima de tudo, não investir sobre o devir e o corpo.

*Triste trópico* (1974) é, talvez, dentre os filmes analisados, aquele mais antropofágico — se é que podemos colocá-los em uma escala. Guiomar (2008, p. 58-59) afirma que este escapa ao modelo sociológico de documentário e “‘deglute’, se apodera da estrutura fílmica do documentário padrão — reconhecido pela presença da voz over — digerindo-o ‘lentamente’ durante todo o percurso fílmico, ao estabelecer relações absurdas com as imagens e os outros sons”. Também, através de Stam (2008), reafirma o modo como o filme expõe o artifício cinematográfico com uma narração que autoironicamente põe em xeque o fluxo e a representação das imagens, bem como a crença na narração, o que para nós e Oswald configuraria um documentário Outro, com uma técnica cinematográfica de bárbaro ou homem natural — a terceira etapa de seu esquema dialético.

Não obstante, há severas semelhanças entre o esquema de colagens kitsch e paródicas na montagem do filme e dos *papiers-collés* modernistas que transformam o todo no *Manifesto* e da *Revista*<sup>66</sup>. O “porém” começa em mais uma semelhança: o carnaval, caótico e com a voz de Hitler como trilha. Ali o ego do personagem principal, Dr. Arthur, se dissolve e se transforma como em um bacanal

---

<sup>66</sup> Enxergado por Maria Eugênia Boaventura, em 1985, n’A *vanguarda antropofágica* e citado por Guiomar Ramos.

greco-romano cercado por homens vestidos de mulheres, o que pode ser interpretado como mais uma superficial transvaloração *a la* Diabo de Pindorama. Ainda, o canibal (literal) no qual se transforma Dr. Arthur morre messianicamente como líder de uma espécie de culto ao som da exata da passagem de morte de Antônio Conselheiro em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, citada pelo narrador (Ramos, G., 2008). O personagem que começa com um *background* de viagens para a Europa semelhante ao de Oswald de Andrade não leva a filosofia da devoração ao mundo Matriarcal, ele *stops* na cultura messiânica.

Parte da cinemarginália, o último filme analisado por Guiomar Ramos (2008, p. 84), *Orgia ou o homem que deu cria* se vale de:

toda uma perspectiva alegórica com pitadas tropicalistas, traços em geral ausentes do marginal-cafajeste [;] acentuado dilaceramento existencial dos personagens [;] representação do abjeto [e ao mesmo tempo em que a própria alegoria é estilhaçada e os fragmentos não se relacionam de forma automática à totalidade que se quer representar.

Nele, a caravana — bloco das minorias como *contra-reforma* bizarra — vai descendo o morro ou a serra, não importa, vai definitivamente ladeira abaixo, a caminho do país. Há um “movimento crescente de eliminação das figuras-símbolo próprias ao universo do cinema brasileiro” em diversas passagens caras à Antropofagia ou que podem por ela serem contemplados de alguma forma. A primeira delas é o parricídio do caipira, que Guiomar interpreta como o assassinato dos pais/patronos do cinema nacional, Glauber e Sganzerla, abrindo o caminho para o que quer que seja o novo; em seguida, importante para a autora e para nós, é o suicídio do intelectual incomunicável que devora seus próprios livros, “metáfora da Antropofagia invertida — a autofagia” (Ramos, G., 2008, p. 105-106). Mas há também a ridicularização do pai de santo, retratado em cima de uma cadeira de rodas e embaixo de um chapéu de bobo da corte. Ele morre de tanto comer num banquete orgiástico. Há o cangaceiro grávido para espetar cinemanovistas e a Carmen Miranda travesti com um penico ao invés de bananas na cabeça, para saudar os tropicalistas.

Além disso, salta aos olhos a representação dos indígenas integrantes da caravana, retratados como bestas, conforme a visão mais radical do colonizador, andando sobre os quatro membros e grunhindo. Eles encerram o filme devorando a prole recém-nascida do cangaceiro no último cenário — o cemitério — e dançando

ao som de uma narração que diz: “viva a sifilização, juramos que acataremos as novas regras da civilização, abandonaremos os maus costumes da selva a fim de fazermos o tratamento da sífilis que nos espera. Bem-vindos à civilização da sifilização”. Ambos os aspectos são para Guiomar Ramos (2008, p. 113) reafirmações do “imaginário de apropriação oswaldiano em um contexto contrário ao previsto por seu inventor [...] utilizado aqui de maneira invertida, autofágica”. Os grandes problemas são a escolha de um filme alegórico para a análise da Antropofagia, que, embora conclusiva, não é verdadeiramente (des)estruturante para o filme, como acontece em *Triste trópico*; as minorias que rejeitam a modernidade cinemanovista ou a pós-modernidade marginal na figura do pai, ou mesmo o cangaceiro que carrega uma criança no ventre, não significam ou edificam um projeto estético-político matriarcal com transformação do *Eu* e com aperfeiçoamento técnico do ludismo utópico que o *eu Outro* seria capaz de empreender; mero canibalismo não é Antropofagia. Resta apenas a transvaloração, com um corpo sem amor, sem amor ao saber.

De uma forma geral, com uma revisão sucinta, entendemos que os filmes escolhidos e os pontos analisados por Ramos em seu livro não são pertinentes quanto ao que há de inovador e particular na Antropofagia, a ponto de conceituar e categorizar um cinema por excelência. Seu esforço, ao contrário, de certo modo transpõe a biblioteca antropofágica, de que fala Raul Bopp, ao cinema, com o imaginário das crônicas de Thevet, Jean de Léry, Hans Staden, com gesto paródico de um *Macunaíma* e um *Cobra norato* (1931) e entre outros, como Capistrano de Abreu, Martius, Couto de Magalhães, Montaigne e Rousseau (Aguilar, 2010)<sup>67</sup>.

Não é forçoso dizer que, por mais que o imaginário antropofágico critique o imperialismo nesses filmes e eles sejam importantes *portraits* na exploração do tema, aquele não passa de um caquete, de criações derivadas do adjetivo antropofágico, entrosando ora uma imagem natural mais Dada do que oswaldiana, ora mais surrealista do que caraíba, ora uma solução política mais marxista do que matriarquista, como por exemplo: bestialidades; de revoltas populares; de grupos, sim, sem técnica; de núcleos e classes opostas etc. Deveríamos, em vez disso, buscar por seu substantivo, os filmes antropófagos.

---

<sup>67</sup> Ver o capítulo Bibliotecas errantes, em *Por una ciencia del vestigio errático (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)* em Aguilar, 2010.

Isso ocorre porque a autora raramente entrosa os conceitos antropofágicos na discussão, também pelo naufrágio das ideias de Oswald nos anos 1970. Nesse sentido ela tem razão. Em *A contracultura, entre a curtição e o experimental* (2019), Favaretto reafirma como a contracultura — suporte sociocultural desses quatro filmes, e aqui acrescenta-se o tropicalismo — cedeu ao sentimento de impotência tanto existencial quanto político perante o autoritarismo.

As caetanaves estavam destinadas a afundar, e um dos motivos era a fragilidade política dos próprios alicerces de sua Antropofagia. Equivocadamente, elegeram *outro Eu* — em vez do *eu Outro* — e construíram um movimento com uma outridade transcendente dentro do sistema dual do Ocidente, de maneira tal que a devoração foi devorada e “a principal força de trabalho da qual [se extraía] mais-valia [deixou] de ser prioritariamente a força mecânica do proletariado [e foi substituída] pela força de conhecimento e a invenção própria de uma nova classe produtora” (Rolnik, 2021, p. 54). Este erro, ironicamente, permitiu a polifonia que lhe faltava: “a hibridização, a flexibilidade, a irreverência e a liberdade de experimentação por si mesmas não asseguram, de modo algum, a vitalidade de uma sociedade [Matriarcal e uma cultura antropofágica]” (Rolnik, 2021, p. 23). Isso a fez estacionar no horror do marginal e não no marginal do horror — “não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas, um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana” (Ramos, F., 1987, p. 119).

Não é o intelectual-síntese de Guiomar Ramos, portanto, que encontrará saída, mas sim a síntese *homem natural tecnizado* de Oswald mesmo, o bárbaro *Homo Ludens* deitado em berço esplêndido, fugido de Procusto. Para isso, não basta inverter a lógica, mas usar aquela da criação, do cinema como pensamento, da Antropofagia como filosofia e antropologia, da realização fílmica como devir, da ficção como translado, dos personagens como regime de posse, da atuação como instinto Caraíba.

### 3.4 ANTROPÓFAGO CINEMA

Somados todos os fatores anteriores acerca do que se poderia considerar um cinema antropofágico, devemos lançar mão de um cinema antropófago. Ou seja, um cinema relacionado ao ato de devir que enxergamos próximo, em duas medidas, da *weltanschauung* oswaldiana. Isso seria realizado pela síntese homem natural

tecnizado, primeiro pelo homem civilizado a caminho da natureza no cinema marginal e de invenção; e segundo, pelo homem natural em direção à técnica — o cinema do VNA que já conhecemos e analisamos em breve. Mas tratemos, antes, da empreitada “marginal”<sup>68</sup>.

Como mencionado anteriormente, um cinema antropófago brasileiro pode ser rastreado por meio de um olhar ortodoxo para a Antropofagia e de uma abordagem inventiva dos filmes, que não é totalmente representacional. No Brasil do século XX, esse cinema é formado por filmes particulares que exploram profundamente as ideias de Oswald de forma quase messiânica, habitando uma terra-síntese-de-ninguém com uma proposta lúdica. Ele se diferencia, de fato, do cinema antropofágico de Guiomar por seus pontos de chegada e de partida, mas, principalmente, porque ao longo de seu percurso não é contraditório, e sim ambivalente.

Para começar, este cinema antropófago do século XX compartilha com *Triste Trópico* e *Orgia*, o vômito do terceiro mundo, a estética do lixo e a violência como resposta ao colonizador em filmes péssimos e livres, como afirmou Sganzerla ao Pasquim<sup>69</sup>. No entanto, ao contrário deles, ao assimilar filmes B e de gênero e a proposta de sua estilização no cinema de Samuel Fuller, Welles, Hitchcock, Godard, Masaki Kobayashi, Nagisa Ōshima etc., ele se constitui de “avacalho” e “citação”, a partir de uma:

perspectiva de reinversão da ordem social, atração pelo excêntrico, pelo desmedido, pela inversão [com] personagens que encarnam em si a dualidade, mistura de vulgar e sublime, nojo e atração, horror e alegria [...] a “profanação” avacalhada da ordem vigente, e o posterior “entronizar” da atitude excêntrica e seus agentes, permite uma reinversão de atitudes onde “aquilo que é normalmente reprimido no homem se abre e se exprime sob uma forma concreta” (Ramos, F., 1987, p. 127-9).

Isto é, filmes ambivalentes entre “curtição” brasileira, “abjeção” estrangeira e vice-versa.

---

<sup>68</sup> De agora em diante, vou privilegiar o termo “cinema marginal”, cunhado por Fernão Ramos, em vez de “cinema de invenção”, defendido pelo cineasta e crítico Jairo Ferreira e grande parte dos cineastas contemplados por essas legendas — embora eu concorde mais com estes últimos. Isso porque Fernão é quem melhor articula os argumentos e exemplos, mas sem que isso afete significativamente nosso raciocínio, uma vez que ambos os caminhos levam à mesma hipótese.

<sup>69</sup> Ver *Helena — A Mulher de Todos — E seu Homem*, entrevista com Rogério Sganzerla e Helena Ignez para O Pasquim, n.33, 5-11 de fevereiro de 1970.

Em outras palavras, equivalem-se para inventar, sem contradição como em Guiomar (2008), o “carnaval” e o “destrutivo e visceral”. Fernão Ramos (1986, p. 132) elenca alguns filmes que “vêm parar na goela pantagruélica do Cinema Marginal”, que podemos incluir nesta dinâmica: *Barão olavo, o terrível* (1970) no terror, *Bang bang* (1971) no faroeste, *O bandido da luz vermelha* (1968) no policial e, algumas passagens suas, na ficção-científica, trechos de *As libertinas* (1968) no melodrama, *A mulher de todos* (1969) na história em quadrinhos, *O rei do baralho* (1973) na chanchada, entre outros.

O vocabulário utilizado por Fernão Ramos serve para categorizar dezenas de filmes como marginais. Ao mesmo tempo, é também muito útil para sinalizar e examinar parcialmente a concentração de filmes brasileiros que sabidamente são inspirados na literatura de Oswald e na Antropofagia. Mesmo que suas hipóteses sejam diferentes das deste texto, ele ajuda a enxergar com outros olhos e dizer com outras palavras como a cruza, sim, nesse caso com malícia, de “*só me interessa o que não é meu*” acontece. Vejamos, — abordando Jorge Loredó *aka* Zé Bonitinho (*Sem essa aranha*. Rogério Sganzerla, 1970) — Fernão é mais um que ressalta a importância do corpo nos filmes marginais, por seus movimentos “extremamente rebuscados”, suporte de figurinos “com conotações fortemente cafonas”, como “caracterização excessiva de atitudes” e comportamentos (Ramos, F., 1987, p. 131-132).

Isso não é à toa, já que os tipos do cinema de gênero — o herói, a donzela, o cientista maluco, a *femme fatale*, o dom Juan, o pistoleiro sem nome etc. — são trazidos à tela na mistura paródica da chanchada e na figura do imaginário nacional — “o bicha, o galanteador, a madame, o boçal, o machão, a prostituta, o burguês” (Ramos, F., 1987, p. 132), tornando-se conseqüentemente exagerados e ambivalentes.

Este jogo de claros e escuros, celebração e crítica, plágio e homenagem, dentro de uma mesma escala cinza, caracteriza o Cinema Marginal. Cada filme é antropófago na medida em que é capaz de plantar uma floresta de citações na diegese e transpassá-la na decupagem, como *Caraíba no limite da cultura — eu Outro*, não simplesmente como montador/diretor autofágico — *outro Eu*. Haroldo de Campos (1992, p. 251) reitera:

ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilingue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e a realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo.

De acordo com o autor, isso sim remeteria à Antropofagia e à sua arte disforme e utópica do Brasil incipiente, que Oswald menciona em AMU.

Sua literatura, barroca, como ainda afirma o poeta, “uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico”, isto é, nascida sem-origem, sem infância “(*infans*: o que não fala)”, que nasceu adulta em um “código universal extremamente elaborado” (Campos, 1992, p. 239), é para nós tanto a poesia Caraíba quanto o cinema do antropófago. Por essas e outras, o movimento dialógico da diferença, “uma nova ideia de tradição (antitradição)” que Campos (1992, p. 237) quer na literatura é também o que quer conotar a transformação Matriarcal do carnavalesco/abjeto Zé Bonitinho. Este personagem é um totem lúdico, diferente de Dr. Arthur em *Tristes trópicos*, que tem CRM, com M de messias.

Quem descreve bem a forma desse barroco no cinema e nas artes visuais brasileiras é Lucio Agra em *Monstrutivismo - reta e curva das vanguardas* (2010). O autor o caracteriza como inverso monstruoso do barroco construtivista e elemento constitutivo do monstrutivismo, “uma estética da montagem (cubista/construtivista) e da junção caótica (dadaísta, tropicalista, marginal), onde os subprodutos do corte são o produto final” (Agra, 2010, p. 97). Com monstruoso ele faz menção àquilo que está no limite do domínio humano, uma noção própria da noção de oposição natureza/cultura:

“uma aproximação excessiva entre a natureza e o homem resulta — nesta perspectiva antropológica — num desregramento da cultura, tal como o contato direto, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre os homens e os deuses”. [...] O monstruoso, pois, representa a profanização do “sagrado”, a aproximação perigosa do homem à sua estrutura animal, o desafio à sua mais profunda espiritualidade (Agra, 2010, p. 24).

Agora nos lembramos de como Décio Pignatari (2004) conceitua em *Contracomunicação* uma *nova barbárie*, em consonância com uma *guerrilha artística*, a fim de abrir um campo para novos modelos de batalha informacional com o artista marginalizado como um *designer* da linguagem. Este, nas bordas da cultura, teria um projeto de arte formado por *códigos laterais* ou *subsidiários* — orais,

olfativos, táteis etc., que representam por si só um limite e uma inversão no *código central* a partir de sua própria perspectiva. Assim, concebe Agra (2010, p. 28), “o ego da cultura pode ver-se como o outro com quem ela mesma dialoga. O limite da cultura, diante da ameaça/expectativa da não cultura”:

Nessa medida, uma nova noção de identidade se forma. Não se trata de algo metafisicamente colocado, um suposto ‘ser’ da cultura; o que nela existe encontra sua identidade naquilo que, nela, é ‘outridade’. O possível ‘ser’ da cultura, nessa perspectiva, é o seu devir de diferenças (Agra, 2010, p. 28).

Então, no conjunto do código lateral, da citação totêmica entre curtição e abjeção — ou “junção caótica”, da estética da montagem, da ludicidade, observa-se em filmes marginais, como por exemplo no *O vampiro da cinemateca* (Jairo Ferreira, 1977), a mesma colagem dadaísta que Maria Eugênia Boaventura enxerga no *Manifesto* e na *Revista Antropofágica*. Quando Sganzerla afirma, como Hélio Oiticica, que a pureza é um mito e ambos os diretores supracitados narram — literalmente — filmes, em que são personagens ou realizados, nota-se a intervocalidade como caminho à narrativa *outra*, em devir (Agra, 2010). Realiza-se, assim, um mergulho profundo na cosmovisão antropófaga e, por consequência, na invenção da técnica-natural.

Mas, se é essa mesma lógica monstruosa que queremos expandir sincronicamente no cinema realizado por indígenas, é preciso eleger um tópico comum no Cinema Antropófago, no Cinema-verdade e nos filmes IJX e AHM: o corpo. Assim, analisaremos brevemente dois filmes (*Nosferato no Brasil* e *O vampiro da cinemateca*) que, ao trazer uma figura mística, sobrenatural e canibal e o seu imaginário de:

sintomas ligados a diferentes diagnósticos fatais, como o da tuberculose, caracterizada, entre outras coisas, por causar intensa palidez e expulsão de sangue pela boca; o da raiva, disseminada não raro por lobos, cães e morcegos, provocando sintomas como a sede e a agressividade; o da porfiria, doença metabólica que causa sensibilidade à luz (Cánepa, 2021, p. 310),

A análise desses filmes confronta a suposta contradição entre corpo pestilento e carnavalizado. Em vez disso, veremos como o mesmo corpo frequenta o bloco dos tísicos e dos pífanos. Esta escolha também é permeada pela perenidade

de Drácula na sétima arte, como continuidade do avanço técnico (*história das formas*, de Haroldo). Ou seja “a utilização sistemática das trucagens para indicar ou mimetizar as características sobrenaturais do vampiro, produzindo com isso uma interação das criaturas com o aparelho cinematográfico” (Cánepa, 2021, p. 312).

Os filmes em questão se valem da poética superoitista<sup>70</sup> para expressar a filosofia antropofágica do corpo nos atores/criaturas, aludindo a três instâncias metalinguísticas que são importantes processos do antropófago cinema (substantivo). Em primeiro lugar, há a similitude entre as metalinguagens performáticas do cine-transe no cinema-verdade (Deleuze, 2018b) e dos filmes marginais no Super-8 (Pannaci, 2016; Remier, 2009). Em segundo lugar, há a metalinguagem estilística de herança modernista (Azevedo, 2018; Bosi, 2003). E, por fim, há uma instância antropológica no “espaço metalinguístico de comunicação social [que] assume a forma do drama social” no ritual (Leal, 2018, p. 235), bem como na “cultura” (Cunha, 2009).

Primeiro porque, como o antropófago manifesto foi, conscientemente, “corpo desmembrado” (Azevedo, 2018, p. 39), polifônico e operação filosófica de transformação e traslado (Viveiros de Castro, 2018). Segundo porqueo *homem natural tecnizado*, definido pelo uso do corpo, da câmera e do mundo, ou paisagem — um *Abaporu* acrescido de técnica (Aguilar, 2010) — reflete sobre si mesmo ao falar de Outrem, e vice-versa, sem anular a qualidade virtual da performance fabuladora à guisa de *posse cósmica contra a propriedade*.

Veremos esse primeiro argumento na indistinção das metalinguagens antropofágicas e perspectivistas, evidente inclusive no nível de seus comentários (cinema estrangeiro, vampiro, comercial, rir) e autocomentários (cinema brasileiro, canibal, experimental, terror), chegando ao ponto de confundir ficção e documentário. Quanto ao segundo argumento, pretendemos transitar da “espectralidade” (Nodari, 2008) para a “falsidade” (Deleuze, 2018b), ambas representando uma só figura de metalinguagem e devir nos filmes-rituais.

---

<sup>70</sup> Ver: Pannaci (2013) e Machado Jr. (2011), O inchaço do presente — Experimentalismo Super-8 nos anos 1970.

### 3.4.1 Je Est Umas & Outras com Ivampirismo

Nos filmes em Super-8 do Cinema Marginal, a interação entre arte e vida interagem é ainda mais radical. Isso nos fornece uma oportunidade para relembrar a transvalorização possível da Antropofagia retratista de Candido, que comensura “ambiente social e forma social”, eliminando “qualquer possibilidade de separação entre a vida e a arte e principalmente, qualquer correlação do texto ao texto”. Em outras palavras, “a presença substantiva do extra-texto” (Motta, 2022, p. 33; 37). Isto ocorre porque os atores/criaturas tornam o corpo, inserido no extra-texto, um dos seus principais elementos de forma e discurso, seguindo o que ecoou Oiticica: a “emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades [...] do comportamento como móvel da atividade artística” (Favaretto, 2019, p. 11; 48). Mais do que representação, é apresentação, uma performance num mundo de “situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, típicas das experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência” (Favaretto, 2019, p. 53).

Não à toa, Ivan Cardoso, diretor de *Nosferato no Brasil*, afirma: “sempre tive essa coisa, que herdei do Oiticica, de me misturar e viver na própria obra. Vivo enfurnado nesse meu universo” (Remier, 2009, p. 38). Décio Pignatari, no texto de prefácio de *O mestre do terror*, que integra a abertura do filme antológico *A marca do terror* (2005), postula que a obra do fluminense:

É um cinema do estar fazendo, não do ter feito. Daí o fascínio de estar-se assistindo ao presente no passado [...] triste figura do vampiro, que nenhuma beleza alegrou, estranho *literator*, agigantou-se à altura de seu grande destino, filmando num presente e editado num futuro. A ficção documental transformou-se em metadocumentário (Remier, 2009, p. 13; 15, grifo nosso).

Assim, de acordo com Cánepa (2021), esse filme pode ser dividido em quatro blocos, cada qual com um grande acontecimento/performance. No prólogo, que se passa na Hungria, Torquato-Nosferato persegue e faz suas vítimas até o momento em que é morto por um príncipe (o jornalista Daniel Más). Depois, aparentemente apenas vencido, chega ao Rio de Janeiro, onde se aclimata e continua a sugar o sangue de humanos. Seu vampirismo é bem-sucedido e ganha um séquito de vampiras que o ajudam a aumentar os ataques. No epílogo, a criatura

volta para a Europa. Em todos esses episódios, o autor notabiliza a utilização de ferramentas narrativas clássicas ao gênero do horror, fantasia e ficção científica no início do filme, como a trilha musical em teremim durante primeiras imagens e a escolha pela fotografia em preto e branco durante o prólogo para construir um ambiente sombrio. Diz Ivan que “todos os planos são clichês tirados de filmes de vampiro. Esse signo do vampiro não existia no cinema brasileiro, foi uma novidade” (Remier, 2009, p. 95). Porém, mais nova ainda foi a paródia e a deturpação dessas ferramentas no estilo *terrir* de Ivan Cardoso, cujo aparecimento só faz sentido após uma contextualização breve no primeiro bloco do filme.

Repleta de autoironia, a abrasileiração do vampiro começa por volta dos três minutos de filme e já entrega não só o avacalho da produção mas também a disposição em subverter as regras do jogo, com o letreiro “onde se vê dia, veja-se noite”, inspirado no poema do concreto Affonso Ávila. Antropofagicamente Nosferato caça de dia, “contra todas as catequeses” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.]). O prólogo, com a referência à vinheta da Universal Pictures e a lâmina rasgando um balão preto e derramando tinta vermelha sobre o título do filme, é simbólico: o sangue derramado prenuncia a subversão dos elementos do gênero vampírico. O uso do sangue de ketchup como símbolo dessa subversão representa o desejo de devorar os estúdios da Universal e reinterpretar os elementos tradicionais. A proposta é experimentar-se através do olhos de outro, que não vê o cinema marginal do terceiro mundo que não assim: amador, violento, bárbaro.

Logo que chega ao Brasil, Nosferato faz a sua primeira vítima e transforma a sua figura, de modo que, após morder uma moça, um corte mostra o vampiro à vontade na praia de Ipanema, onde é visto usando sunga e capa longa. Quer dizer, estamos falando justamente do sétimo aforismo do Manifesto Antropófago: “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.]). Nosferato não só se depara com o limite da cultura, representado pela natureza (tropical do Brasil), como também tem sua figura transfigurada, sua forma transformada pelo Outrem daqueles que o percebem.

No bloco, as vítimas de Nosferato também passam por transformações. Diferentemente do que acontece em Budapeste, ele não persegue ou caça ninguém. As moças que ele vitimiza parecem não ter medo, mas sim uma atitude maliciosa. Ao trocarem o biquíni por roupas e capas pretas semelhantes às de Nosferato,

sugere-se que essa transformação expressa um interesse pela troca de culturas, ou até uma alusão ao cunhadismo dos séculos XVI e XVII. Quando retransmitem o vampirismo aos homens que encontram pelo caminho, há uma revolução caraíba em pleno ato. Os *eus Outros* do bando formado por Nosferato, pelas ivanps (entre elas Scarlett Moon e Marcia Clarkson) e pelos outros homens, assistem ao lixo cultural da televisão, cercados por gibis, *posters* de rock, cervejas e cigarros, transformados por aqueles que devoraram.

FIGURA 4 – TORQUATO-NOSFERATO TOMA ÁGUA DE COCO



FONTE: Fotograma de *Nosferato no Brasil* (1971).

FIGURA 5 –VISÃO E REPRODUÇÃO DA VIOLÊNCIA E DA CULTURA POR NOSFERATO E PELAS IVANPS



FONTE: Fotograma de *Nosferato no Brasil* (1971).

O que estaria por trás desse comportamento seria o “Matriarcado de Pindorama”, mencionado no aforismo 45 do *Manifesto*, como “uma concepção

matriarcal do mundo sem Deus” (Andrade, 1978, p. 144), uma utopia libertária de Oswald alicerçada na Antropofagia. Quando esses vampiros sugam sangue, transformam o tabu em totem, levando a ontologia e a epistemologia ao seu limite para reinventar a convivência, misturando-se em figura e fundo, pois:

enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. E tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em matriarcado e patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica (Andrade, 1978, p. 78).

No experimental de sinopse e enredo difícil, *O Vampiro da Cinemateca* — que originalmente deveria se chamar *Umas & outras, safari semiológico* (Pannaci, 2016) —, à medida que o monstro tira o sangue das carótidas, muda vertiginosamente de caráter, tal qual o filme muda de forma. Dado esse mote, ele organiza e desorganiza uma série de recortes e estilhaços fílmicos<sup>71</sup> entre cultura erudita e popular, em epígrafes e aforismos. Por meio de outros filmes, livros, músicas, sons, programas de TV, peças radiofônicas etc., de arquivo ou captadas diretamente de seu dispositivo, ele combina, recombina, inventa e reinventa signos incessantemente, “parodiando o próprio individualismo” (Pannaci, 2016, p. 80), como Jairo mesmo afirma<sup>72</sup>.

Semelhante ao filme de Ivan, com a estética superoitista, “trata-se essencialmente de um metafilme” (Pannaci, 2016, p. 78), também um filme-síntese do imaginário de seu diretor, de modo que a obra é quase indistinguível da realidade de Jairo. Beirando a autoficção, com passagens de um autor-personagem produzindo filme-diários, dialogando camadas de áudio e imagens, às vezes se contradizendo, denota a transformação permanente de tabu em totem, ao mesmo

---

<sup>71</sup> Entre os filmes: *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941); *A câmara de horrores do dr. phibes* (Robert Fuest, 1972); *Underworld USA* (Samuel Fuller, 1960); *O rei do baralho* (Júlio Bressane, 1974); *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1934); *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1975); *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (José Mojica Marins, 1967). Citações de autores como Lautreamont (Os Cantos de Maldoror); Baudelaire (As Flores do Mal); Orlando Parolini (recitando seu poema A Perdição); Rimbaud; William Blake; Augusto de Campos; Oswald de Andrade; (Maiakovski); alusões à Mao Tsé-Tung; Glauber Rocha; Karl Marx; Jimi Hendrix; Chacrinha; Silvio Santos e locuções da Rádio Nacional (Pannaci, 2016).

<sup>72</sup> Pannaci traz o texto de Jairo Ferreira, datado de 05/08/1977, *Umas & Outras: Um safari semiológico*, nunca publicado, mas depositado pelo autor nos arquivos da Cinemateca Brasileira, que relata o processo de realização de *O Vampiro da Cinemateca* em forma de depoimento.

tempo em que ultrapassa a produção da *cópia auto-redentora*<sup>73</sup> da marginália e persegue a síntese-ideogrâmica da poesia concreta. Cada signo possui um significado próprio, então surgem novos conceitos a partir de suas combinações — remetendo ao princípio de relações entre grafia e significado do ideograma chinês.

É isto que empreende Jairo em uma “cinemateca imaginária” (Pannaci, 2016, p. 79), levando as fronteiras dos gêneros dos modelos documental e ficcional ao limite, à fusão das ressignificações e invenções no experimental. No terror, na ficção científica e na chanchada, o vampiro abre o seu banquete de outridade interessado em trocar o lugar de todos os seus convivas à mesa, começando por ele mesmo e seu papel de realizador. Jairo Ferreira torna os pseudônimos que criou em 1972 para as críticas cinematográficas no Jornal São Paulo Shimbun, em personagens de seu filme: Ligéia de Andrade, referência a Oswald de Andrade e ao conto de Edgar Allan Poe, intitulado Ligéia (1838), aparece no final do filme em um bar da Boca do Lixo; João Miraluar, de Memórias Sentimentais de João Miramar (1924), interpretado pelo realizador Júlio Calasso Jr., é abduzido por um disco voador; e Marshall MacGang, uma paródia de Marshall McLuhan, e interpretado por Luís Alberto Fiori. Todos clamam pelo olhar da câmera que Jairo carrega, todos lembram bem o exercício antropofágico na 2ª detenção da *Revista*:

um dilúvio de pseudônimos mais ou menos botocudos ou trocadilhescos: Cunhambinho, Odjuavu, Japi-Mirim, Freuderico, Jaboti, Braz Bexiga, Júlio Dante, Cabo Machado, Tamandaré, Pinto Calçudo, Poronominare, Guilherme da Torre de Marfim, Cunhambebe, Coroinha, Menelik (o morto sempre vivo), Marxilar, Piripipi, Tupinambá, Pao de Lo, Le Diderot, Jacó Pum-Pum, Seminarista Voador e outros. Destes, sabe-se seguramente que Tamandaré, que assinava os terríveis *Moquéns*, era Oswaldo Costa. Pinto Calçudo (personagem do Serafim), Freuderico (Freud + Frederico Engels ou Nietzsche?), Jacó Pum-Pum (o Pim-Pim era Raul Bopp) tem todo o jeito de Oswald (Campos, A., 1975).

Além disso, como mostra Pannaci, o roteiro d’*O vampiro* tem diferentes marcações para cada tipo de narração que Jairo utilizou, brincando com um transtorno dissociativo de personalidade, jogando com o *outro* dentro do ideograma antropofágico. Em uma determinada passagem estas vozes são utilizadas justamente para discutir o roteiro e a construção do filme ao mesmo tempo que o reconstrói com trechos repetidos: “(JF) Um roteiro não é um filme, mas pode ser

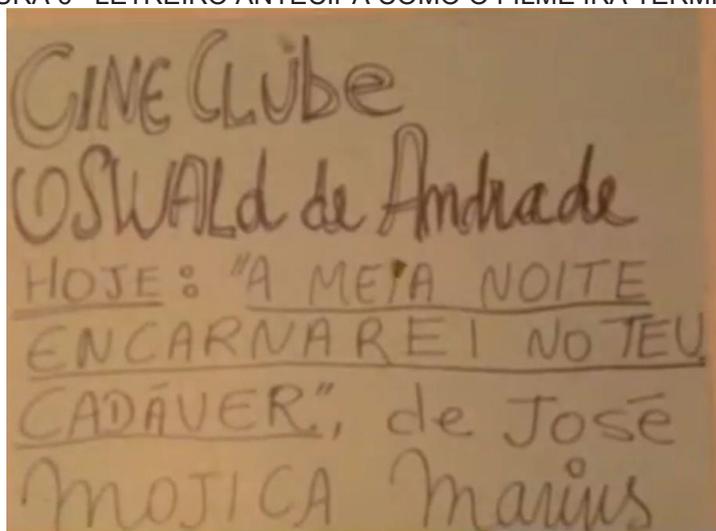
---

<sup>73</sup> Ver: *A Mulher de Todos para Seu Autor*, de Rogério Sganzerla, publicado na revista Artes, nº 20, 1970.

projetado. O filme é o roteiro do filme que vai ser feito, mas o roteiro já é um filme, um metafilme. O projeto pode ser o produto final, mas o produto final volta a ser projeto. (JF 2)” (Pannaci, 2016, p. 90)<sup>74</sup>. Jairo alude ao vigésimo aforismo do *Manifesto* de Oswald, aquele dos *Roteiros*, como consequência, ao vir a ser do filme diferente.

No que concerne à performance, é uma segunda instância desse caráter fílmico mutante. As performances de Jairo, Carlão (Reichenbach), Calasso e Orlando Parolini diante da câmera, assimilam-se aos registros, muitas vezes televisivos, de um falso Jards Macalé, Grande Otelo e tantos outros, como personalidades comuns e transmutáveis, para ratificar a nota inicial de Oswald no seu romance *Serafim Ponte Grande*: "direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas — S. Paulo — 1933". Ou seja, no fim deste filme, quando Jairo usa uma filmagem que ele fez de uma exibição d'*Esta noite encarnarei no teu cadáver*, e o seu letreiro de FIM conclui os dois filmes, o vampiro coloca-se como *eu Outro*, como antropófago, contra a originalidade de sua própria obra e substância.

FIGURA 6 – LETREIRO ANTECIPA COMO O FILME IRÁ TERMINAR OUTRO



FONTE: Fotograma de *O Vampiro da Cinemateca* (1977).

FIGURA 7 – LETREIRO DE FIM DE *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (1967) E DE *O VAMPIRO DA CINEMATECA* (1977)

---

<sup>74</sup> Apesar de o roteiro nunca ter sido publicado, uma cópia foi consultada pelo autor na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, na Cinemateca Brasileira.



FONTE: Fotograma de *O Vampiro da Cinemateca* (1977).

Por fim, fechamos uma porta de interpretação da Antropofagia neste breve intervalo de quase análise, mas abre-se agora também uma janela: essa fórmula cinematográfica de reprodução de imagens que Jairo utiliza, também foi pensada por Oswald em 1928 na *Revista*. Segundo Alexandre Nodari, em *Um antropófago em hollywood* (2008), o poeta a via como criação livre do Direito, quer dizer, uma audiovisualidade de “caráter anônimo e espectral” (Nodari, 2008, p. 21). Mas o que isso significa? Que no cinema, “todos somos espectros em potencial de todos — e não cópias de algum” (Nodari, 2008, p. 21). Seu exemplo, no texto *Schema ao tristonho de athayde*, foi o *superstar* hollywoodiano Rudolph Valentino (1895-1926), no qual Nodari enxerga indicações de mais um “grilo”<sup>75</sup>:

A POSSE CONTRA A PROPRIEDADE. Como prova humana de que isso está certo é que nunca houve dúvida sobre a legítima aclamação de Casanova (a posse) contra Menelau (a propriedade). Isso nos Estados Unidos foi significado ainda ultimamente pela defeza de Rodolpho Valentino, produzido pela gravidade de Mencken. Tinha muito mais razão de ganhar dinheiro do que os sábios que vivem analysando escarros e tirando botões dos narizes dos bebês. Muito mais! Porque afinal é preciso pesar a onda de gozo romantico que elle despejou sobre os milhões de vidas das senhoras dos caixas e dos burocratas. Isso é que é importante (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.]).

A seguinte passagem deve ser interpretada a partir da ideia já introduzida de *posse versus propriedade*, implicando na ficção de qualquer grau de autoria sobre a

---

<sup>75</sup> Relativo à grilagem. Introduzi a perspectiva de Oswald sobre o grilo na seção 3.2 (Marcha Interrupta). Para mais, ver: Nodari. *Grilar o improfanável: O Estado de Exceção e A Poética Antropofágica* (2005).

obra, mas não necessariamente em sua contestação. *A análise de escarros*, que é o conteúdo fútil desse tipo de filme, é válida, pois o cinema é um criador de espectralidade por excelência. E Valentino tem “muito mais razão de ganhar dinheiro”, pois não há aura — proprietários da imagem — na jogada, única e exclusivamente a recepção dos “milhões de vidas das senhoras dos caixas e dos burocratas”. Afinal de contas, a posse no “direito antropofágico” não diz respeito ao seu consumo — aqui, da cópia, da paródia, do arquétipo — mas à mesma noção de propriedade. “Por isso, cinema e nudez aparecem aliados no Manifesto Antropófago: a propriedade não passa de uma vestimenta, uma ficção, e é isto que “o cinema americano informará” (Nodari, 2008, p. 22).

Em outras palavras, o que o cinema faz notar é a natureza espectral díspar do uso, afirmativamente compatível com a projeção de seu espectador e antropofagia de seus atores, pois o que se vê é apenas uma aparência autêntica, mas que na verdade é atuada e performada. Há uma “sobre-vivência da função sujeito, da aura, uma reativação, como que por meio de um respirador artificial, da propriedade”, recoberta pelo “desejo de ver e ser visto” (Nodari, 2008, p. 23). O cinema expressa o silêncio do possessivo, abrindo “campo para a utopia onde todo homem é ‘sem nenhum caráter’, onde todo homem é um ‘homem sem profissão’” (Nodari, 2008, p. 25).

## 4 DISCUSSÃO

No capítulo anterior começamos a trabalhar os nossos dois primeiros objetivos específicos. É, todavia, neste capítulo de discussão, dividido em duas seções, que eles se realizarão totalmente, junto dos dois outros— o de analisar como *Iniciação do jovem xavante* e *As hiper mulheres* transformam o cinema-verdade e o filme-ritual em Antropofagia; bem como propor as formas do cinema antropófago como ação e pensamento do homem natural tecnizado. O primeiro, a introdução da Antropofagia como operador conceitual, é aprimorado pelo fato de realizarmos uma operação antropofágica com os termos antropológicos Kuikuro e Xavante relevantes aos filmes-rituais para os da imagem-tempo no cinema visto por Deleuze, pertinentes à invenção e à “cultura”. Por sua vez, o segundo envolve a crítica à revisão de cinema e da arte brasileira antropofágica que levou à autofagia e à baixa antropofagia, já visto pelo uso incompleto e incongruente dos textos de Oswald em algumas análises fílmicas e por interpretações da própria Antropofagia. Esta análise mais longa dos dois filmes indígenas busca validar os critérios utilizados para compreender os filmes de Ivan e Jairo.

Do Capítulo 2 ao 3 interrompemos a discussão cinematográfica e filosófica dos filmes do VNA acerca do devir cultural (Wagner, 2020) e do devir do cinema-verdade (Deleuze, 2018b) para apresentar a Antropofagia e uma terceira leitura pertinente do devir, à sua moda, influenciada por Nietzsche e chamada, nos textos de Oswald, de vontade de poder ou potência. Isso nos levou das invenções indígenas às invenções brasileiras marginais, ou seja, ao estiramento sincrônico da questão metalinguística e monstruosa de balançar os limites da ficção e do documentário, do atual e do virtual, da natureza e da cultura. Neste sentido, não é forçoso, assim como falamos de “cultura”, falar agora de “documentário”, ou até mesmo “cinema”, visto que seus princípios são transformados nos processos de produção e reflexão do cinema-verdade, nos dois filmes em Super-8 que elegemos, e mais profundamente no cinema de realização indígena, como veremos.

A caminho de conceituarmos, enfim, o cinema antropófago — substantivo como o *Manifesto antropófago* (Azevedo, 2018) —, valemo-nos de tais metalinguagens para aproximarmo-nos do caráter jocoso no comportamento Xavante e Kuikuro em suas invenções e contrainvenções culturais. Em outras palavras, seu aspecto falso e aquilo que torna o falso ainda mais descarado. Isto

pois, por mais que tenhamos até aqui privilegiado certos aspectos da criação na filmagem e da posse e da espectralidade nas imagens com a Antropofagia, bem como da identidade e do tempo com os regimes deleuzianos, ainda nos falta minuciar, através da análise dos filmes-rituais, o que de filosófico impulsiona os devires do corpo na cultura, no que depois passa de imanente à transcendente, e se isso pode ser enxergado nos filmes.

Queremos dizer com isso que, se os auto-comentários “culturais” indígenas são jocosos e conservadores de um lado, e de outro os auto-comentários no limite da cultura dos marginais são abjetos e sublimes, e eles servem à próprias culturas, em termos relativos, é claro, no polo de invenção ao invés de convenção (Wagner, 2020), o que nos leva à concepção da constituição a partir das relações e da diferença (Viveiros de Castro, 2018a; 2018b), o impulso de diferenciação que ocorre na experiência de perspectivas não é nem o início nem o fim antropófago do cinema que queremos conceituar. O nosso problema de fundo, desde a Introdução, é a forma sociológica do cinema como comunicação entre culturas, e fizemos avanços até aqui ao afirmar que ele pode transpor essa posição desconstruindo a cultura a partir de maneiras de vir a ser, mas, se não podemos acreditar que esse cinema está entre elas, de que ponto ele sai e aonde ele chega? Quais categorias antropofágicas podemos utilizar para pensar esse transcurso?

Reiteramos neste capítulo que a resposta para estas perguntas não se trata de formas, mas sim de forças, que impulsionam os cineastas e personagens dos filmes rituais para o devir-outro. Isso corresponde ao que Deleuze (2018b) define como crença e Oswald de Andrade (1978) como utopia, indo além da individuação destacada por Eduardo Viveiros de Castro (2018a). Suas ideias se encontram na instância lúdica da arte no cinema, numa brincadeira inventiva que subverte as culturas e geografias ao longo do tempo. Ou seja, parte-se da utopia matriarcal como crença para chegar a ela mesma como comunhão, a crença como movente e o lúdico como razão do devir (Andrade, 1978). Isso relega a cultura, logicamente, à superficialidade, ao reino da verdade e da fabulação, como já discutido no final da subseção 2.2.3.

Em último grau, neste capítulo, não estamos só dizendo que a cultura é o “impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior”, mas também são os seus vestígios na forma de controle que permanece na invenção. Cabe-nos então dar nova função à invenção, que é a crença e a comunhão pelo cinema como diferença,

como monstrosidade. Isso “o cinema americano [/ameríndio] informará” (Revista de Andropofagia, 1975 [n.p.]).

É pertinente, assim, revisitar ao longo de nossas análises dos filmes-rituais, como a comunhão relata ao uso que os Xavante e os Kuikuro fazem das nossas ideias de corpo, mundo e Cosmos. Isto é, mais demoradamente e em uma análise própria (4.1.4), julgar se elas se sustentam e como se apresentam, a partir da “cultura com aspas” como principal proposição do filme. Isso requer um olhar das cerimônias, das falas, dos gestos, da montagem e da estrutura do filme sob os parâmetros: de “permanente de crise do tempo [...] o tornar-se-impossível da evocação” (Deleuze, 2018b, p. 167); de movimentos “necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’” (Deleuze, 2018b, p. 190); da “função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que [...] contribui para a invenção de seu povo” (Deleuze, 2018b, p. 218); — como consequência da crise da imagem-movimento e do regime cristalino da imagem-tempo.

Do corpo que não faz “nada”, visto no Capítulo 2, até o corpo que se mistura à paisagem, ou ao Cosmos, abordado no Capítulo 3, temos agora a combinação da devoração e da fabulação destes corpos como viés narrativo dos filmes-rituais e sua principal categoria de análise. Tal realização nos permite observar a crença na utopia, no corpo e no devir como uma coisa só nas mais diversas passagens. Será ele que, antropofagicamente no cinema-verdade, transformará o próprio cinema, tal qual já mostramos que transforma a cultura.

Com isso em mente, colocaremos em foco algumas características dos filmes-rituais como potência e terceiro tipo de imagem-tempo: a afasia e a apraxia; o glorioso e o grotesco, contradições que se destacam no que Deleuze chama de “corpo cotidiano” e feito de “espera” (2018b, p. 276; 278), isto é, elementos para além da falsidade e da fabulação que já apresentamos e afirmamos existir no ritmo lento dos acontecimentos dos filmes de realização indígena, onde “nada” acontece. Estes momentos tratam-se do desaparecimento do corpo visível, o momento onde um outro criado, inventado pela virtualidade de outrem: “certamente o problema não é o da presença dos corpos, mas o de uma crença capaz de nos restituir o mundo e o corpo a partir do que significa a ausência destes” (Deleuze, 2018b, p. 293); os personagens se movem pela crença de tornar a si mesmos múltiplos, virando a outros mundos, entre eles o mundo do próprio cinema, a ficção.

Isso nos leva a fazer uma leitura antropofágica do cinema-verdade por meio de seus aspectos técnicos e de junção das subjetividades no cine-transe. A força de relação com a diferença, que na Antropofagia — e no perspectivismo ameríndio — encontra-se na figura imanente de outrem (Viveiros de Castro, 2018a), terá eco na figura do *duplo*, que nada mais é do que um *bia* de relação do feiticeiro e do cineasta com os personagens nos filmes africanos de Rouch, “que põem o indivíduo ou a sociedade inteira em comunicação com seus duplos” (MARGEL, 2017, p. 98). Para Serge Margel (2017), essa comunicação acontece pelo fato do duplo do feiticeiro devorar o duplo dos outros, com o cineasta no cine-transe fazendo a vez de feiticeiro, de modo que podemos aproximar ainda mais, e aproximaremos, a atualização e a virtualização do outro diferente dos processos cinematográficos adotados por Divino e Takumã, sendo este outro tanto o não indígena, com sua cultura, e os espíritos quanto o próprio cinema.

O efeito de perder-se e misturar-se com eles será análoga à postura revolucionária do Caraíba, que tratamos no Capítulo 3, e consiste em fazer a utopia matriarcal, ou a terra sem males, possível pelo devir e pelo reconhecimento do aspecto incriado dos sujeitos, passível de transformação, transformação de seus tabus, a contraontologia, em totens, ontologia (Nodari; Amaral, 2018). Além da “cultura”, constatamos isso em duas circunstâncias do cine-transe, mas que, no fim, são uma só: em totemizar a diferença do cinema e a diferença do Cosmos, que inclui os personagens e os espíritos como outros que não eu. Atentaremos para isso do momento em que o cinema tem o dever de integrar o ritual de forma canônica, convencional, e em diante, quando deve capturar, convencional e verdadeiramente, a tradição e a memória da realidade.

Como já sabemos que não é isso que ocorre, e que na Antropofagia «só me interessa o que não é meu», continuamos a afirmar que a “cultura” é uma impureza, a fim de chegar no tempo crônico da convenção que não se estabelece, da invenção que ascende em movimentos falsos, sendo o cinema antropófago, a contaminação e a monstruosidade, uma invenção maior do que a cultura. Esse transcurso, que acabamos de alegar que se dá pelo lúdico, será notado pelo fato do cine-transe e da imagem-tempo, assim como a Antropofagia, narrarem através do sumiço de *um* autor, de *um* sentido, ou, através de *vários*. Como falta *um* autor-narrador, falta unidade nas personagens e no mundo, falta também limite entre objetividade e subjetividade do cineasta e dos personagens.

À luz disso, o cine-transe produz um efeito semelhante aos fragmentos de colagens noonstrutivismo de Agra (2010) e à polifonia do *Manifesto* e de filmes como *O vampiro da cinemateca*. Mais profundamente, em relação com o Cosmos, ele evoca o corpo sem começo nem fim da comunhão antropofágica, alcançando uma religação do e com mundo através de devir-outro, conceito que Deleuze (2018b) afirma ser alcançado pelo cinema-verdade. A transição (antropofágica) do transe é, portanto, temporal; quando atinge outros corpos, alcança as diferenças na confusa passagem de um narrador a outro. Assim, crer no corpo, na utopia, no devir, seria crer na nova ordem que ele estabelece no mundo; em um corpo que não se dissocia do espaço, como já foi feito de outro modo, por exemplo, o plano rolo ou o traço enrugado nos filmes de Kurosawa e Mizoguchi. Chamamos esse modo crente de pensar e de fazer cinema de *câmera-corpo-cosmos*.

Na apresentação do capítulo, tudo o que foi dito serve para caracterizá-lo como uma retomada do que parecia correr paralelamente nos capítulos anteriores. Na primeira seção, será fundamental então aplicarmos-nos em dois fatores: primeiro, nas formas das fabulações que impregnam todo o filme, da passagem do tempo até a escolha das legendas, ao formato e propósito dos depoimentos e à inserção de falsos raccords; e segundo, na potência que os dois rituais — nos quais as produções cinematográficas se entranham — mobilizam com seus temas, a sexualidade criativa e mítica diante do medo da morte, cuja esperança de fertilidade aponta desde já para o desdobramento de nossas hipóteses.

## 4.1 UM RASTRO, UMA ANÁLISE PRELIMINAR

### 4.1.1 Os Filmes-Rituais na Imagem-Tempo

Em 2011, foi lançado o filme-ritual *As hiper mulheres*, consagrando o projeto a longo prazo do VNA, além do nome de Takumã e o rótulo de cinemas indígenas — embora este termo ainda esteja em debate —, que ganhou força em 1999, no lançamento do também filme-ritual, *Iniciação do jovem xavante*. Separados por doze anos, os filmes têm maneiras diferentes, mas, num primeiro momento sutis, de registrar suas culturas e cerimônias. Um funciona sem personagens, senão por grupos, e através de várias explicações, no que parece um documentário técnico clássico, mais didático, enquanto o outro extrapola o formato, explora a ficção,

possui personagens e tensões bem definidas. No entanto, quando falamos de ritual, o corpo é sempre o protagonista.

Entre o corpo e o tempo — na forma da preocupação com a memória —, há o mundo, o devir e uma linha de força. Para analisá-los, tensionamos filosoficamente a estética que «guarda a cultura» e aproximamos essas escolhas cinematográficas, pensando com Deleuze a narrativa pela fabulação (i. e.) pela falsidade. Pois, assim, encontramos chaves e uma terminologia para incorporar o cinema como pensamento, ou o impensável nele, ao cinema antropófago.

Como visto no primeiro capítulo deste trabalho, no início destas produções (e ainda hoje), geralmente, o mote dos filmes e registros dos rituais é o medo da morte das figuras que conduzem ou de alguma forma são fundamentais para a sua realização e, por consequência, o medo da perda da tradição. Entretanto, a ida ao cinema é ambivalente, pois nele a tradição revive, mas também se reinventa. Os filmes, como a cultura na semiótica de Roy Wagner (2020), extrapolam a função arquivística e mnemônica, que pela direção e pelas performances na realização do ritual, obtém um escopo inventivo indissociável.

Após a explicação do funcionamento do ritual, da recapitulação da trama e dos acontecimentos dos filmes, revisamos suas análises teóricas, e começamos, enfim, a discutir mais profundamente essa invenção e a ontologia na imagem-cristalina e na imagem-tempo. Analisamos como os Xavante e os Kuikuro recriam o cinema-verdade e experimentam o recôndito do tempo, do julgamento, da identidade e de qualquer centro numa nova vida, numa nova verdade.

#### 4.1.2 Wapté Mnõnhõ: Iniciação do Jovem Xavante

O filme *Iniciação do jovem xavante* (IJX) é um documentário a respeito do complexo e extenso ritual de iniciação masculina Xavante, o *Danhono* (tradução literal: sono/dormir) ou *Wapté Mnõnhõ* (sono do iniciando, ou “festa de furação das orelhas”). A obra retrata toda a interação da comunidade de Sangradouro diante dos jovens de diferentes idades em cada uma das etapas que compõem esse ritual. Vemos os membros da aldeia, cada qual com sua função, preparando e executando as cerimônias na ordem dos fatos. Acompanhamos o narrador, os depoimentos explicativos, as conversas e comentários de iniciandos, iniciados, mulheres e figuras de autoridade na aldeia, abordando principalmente os significados rituais, mas

também piadas e impressões gerais — provocadas pela combinação de um evento e uma máquina de registro especiais.

A iniciação é importante para o caráter e o acesso dos jovens aos sonhos, uma prerrogativa para receber cantos e orientações dos espíritos. Alexandre Tsereptsé, pai de Divino, afirma que sofreu e se cansou muito durante a sua iniciação, e que esta é uma penitência para a saúde, a força e a capacidade de sonhar (Coelho, 2007). Esse reconhecimento da tradição e solenidade é esperado e exigido dos mais novos, mas, ali a espontaneidade também reivindica o seu lugar.

De acordo com Leal (2018), o filme possui uma organização que abrangeria prólogo, começo, meio, fim, epílogo e retorno ao começo, refletindo a ordenação e concepção temporal dos Xavante. Esta noção de tempo é cíclica e baseada no sistema etário de seus indivíduos, uma pedra fundamental nessa sociedade. Fiel e naturalista, a narrativa auxilia um espectador leigo a ser introduzido e a se acostumar ao contexto, à realidade dos sujeitos e aos significados das cerimônias. Coelho (2007) resgata *A Sociedade Xavante*, de Maybury-Lewis, onde encontra informações essenciais para a compreensão mais aprofundada do filme, como a organização dualista em clãs, com duas metades exogâmicas e patrilineares: os *Poredza'ono* (Girino), os *Öwawe* (Água Grande) e os *Tòb'ratató* (grito de uma ave noturna). Para os Xavante, o ritual retratado divide-se em duas partes. Já para o autor, em três:

QUADRO 1 — RITUAL DE INICIAÇÃO

<b>PRIMEIRA FASE</b>	Exercícios de imersão ou bateção de água	
	Perfuração das orelhas	
<b>SEGUNDA FASE</b>	Corridas diárias do <i>Noni</i>	
<b>TERCEIRA FASE (5 DIAS)</b>	<b>1º dia</b>	Tebe
	<b>2º dia</b>	Pahöri'wa
	<b>3º dia</b>	Wamnhörö
	<b>4º dia</b>	Tsa'uri'wa (corrida cerimonial) Casamento coletivo dos iniciandos
	<b>5º dia</b>	Reconhecimento da nova classe de idade

FONTE: Maybury-Lewis, 1984, p. 165.

Deste modo, diferentemente de Leal, mas relativamente semelhante no que diz respeito ao fim, Coelho (2007) baseia-se nestas três etapas para afirmar que assim o filme se estrutura, ou em quatro grandes blocos: a primeira fase com uma duração maior do que a segunda e a terceira fase, mesmo esta última sendo subdividida em vários dias e tarefas específicas. Além disso, há uma passagem anterior à primeira fase do ritual, funcionando como uma espécie de prólogo. Este prólogo consiste na cena de luta das crianças e jovens que abre o filme, filmada anos antes das principais cerimônias de iniciação — em 1996 (Araújo, A., 2011), cujo período corresponde à ida e habitação na casa dos adolescentes (*Hö*) (Coelho, 2007). O autor ainda ressalta com curiosidade o destaque, a síntese e o tratamento de cada fase na montagem final do filme: “resta saber, se por motivos e justificativas inerentes ao próprio ritual ou por opções de seleção do material bruto captado” (Coelho, 2007, p. 55).

Contudo, para entrarmos gradualmente na história e atribuí-la a densidade necessária, é fundamental entender certos pormenores de cada uma dessas fases e, é claro, o modo como o sistema etário-temporal cíclico dos Xavante funciona. Segundo Coelho (2007), a *Hö* é o que faz tudo girar. A passagem dos jovens por ela é que faz os homens prosseguirem ou esperarem num sistema de classes e idade nos rituais, ou seja, com atribuições de importância progressiva em sua sociedade. Em outras palavras, o filme de Divino foca o núcleo dos processos formação física, cosmológica e mitológica xavante, ou os aprendizados sobre

as diferentes posturas do andar, do olhar, do dirigir-se a alguém, como também cantar, assobiar, dançar, correr, pintar-se, confeccionar objetos, caçar, [...] para participar da vida cerimonial da aldeia, das várias ‘festas’ que eles realizam ao longo do ano [...] envolto por ensinamentos morais como o respeito ao outro e a obediência aos mais velhos (Coelho, 2007, p. 203-204).

Assim configura-se o sistema etário:

QUADRO 2 — CATEGORIAS MASCULINAS/ CONDIÇÃO SOCIAL, RITUAL OU FASE ETÁRIA APROXIMADA

CATEGORIAS MASCULINAS	CONDIÇÃO SOCIAL, RITUAL OU FASE ETÁRIA APROXIMADA
<i>AI'UTÉ</i>	Recém-nascidos ou bebês
<i>WATEBREMI</i>	Até a pré-adolescência
<i>AI'REPUDU</i>	Até tornarem-se iniciandos
<i>WAPTÉ</i>	Iniciandos

<i>RITÉI'WA</i>	Recém-iniciandos
<i>DANHOHUI'WA</i>	“Padrinhos” dos iniciandos
<i>IPRÉDU ITÉ</i>	Homens recém-maduros
<i>IPÉDU</i>	Homens maduros
<i>IHIRE</i>	Anciões

FONTE: Coelho, 2017, p. 10 *apud.* Spaolonse, 2006, p. 34.

Durante a iniciação, porém, as classes etárias são alternadas e divididas em metades rituais, de maneira, respectivamente, que cooperam ou competem entre si. Os iniciandos, durante todo o processo, mudam de grupos e de nomes (por conseguinte, de aliados e de rivais) de acordo com cada fase e *status* adquirido. Antes do início do ritual, são chamados de *Wapté*. Depois, durante a primeira fase até a furação das orelhas, são chamados de *Waté'wa* (batedor de água). Durante as corridas do *Noni* até o fim da iniciação tem o nome de *Herói'wa*. Quando está tudo terminado, eles se tornam *Ritéi'wa* (rapazes) (Coelho, 2017). Alinhando cada classe à esquerda e à direita para sinalizar o caráter cooperativo ou competitivo, temos o seguinte quadro:

QUADRO 3 — CATEGORIAS ETÁRIAS E CLASSES DE IDADE

CATEGORIAS ETÁRIAS		CLASSES DE IDADE (posição que ocupavam durante a iniciação)
	Ai'uté	Ausência, com gradual reconhecimento dos integrantes do futuro grupo Nödzo'u
	Watebreimi	
	Ai'repudu	
ATIVAS DURANTE A INICIAÇÃO	<b>Wapté</b>	Avare'u
	<b>Ritéi'wa</b>	Etepa
	<b>Danhohui'wa</b>	Tirowa
	<b>Iprédu Ité</b>	
	<b>Iprédu</b>	Ai'rere
Ihere		Tsada'ro
		Anarowa
		Nödzo'u
		Abare'u 'brada (velho)

Fonte: Coelho, 2007, p. 11 *apud.* Spaolonse, 2006, p. 37.

Como dito, a iniciação começa a partir da entrada dos jovens na *Hö* e da escolha dos “padrinhos”, os membros da classe de idade alternada acima, já iniciados e que são responsáveis por sua formação (*Danhohui'wa*). Aqui, os meninos devem participar de uma luta corporal chamada de *Wa'í*, anos antes do ritual, sucedida pelo *Oi'ó* (luta de raízes). Esse período de confrontos é realizados com

uma raiz pontiaguda como arma, com os ombros e as costas do adversário como alvo. Até que um dos dois desista, suportar a dor e segurar as lágrimas, para se tornarem fortes guerreiros e caçadores é o que confere aos meninos o valor dos homens e da comunidade. Após o período de lutas, forma-se um novo grupo integrante da *Hö*, progressivamente, até que os mais novos possam se juntar a eles, completando a classe de idade e iniciando o ritual de fato. É nesse momento, com imagens de arquivo e entrevistas intercaladas, que o filme começa.

FIGURA 8 – LUTA DE RAÍZES, OI'Ó



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

Cronologicamente, por quase dez meses no tempo diegético, a narrativa nos conduz rito a rito: a imersão na água, a perfuração das orelhas (começo); a devolução das bordunas cerimoniais, a corrida de toras (meio); as corridas *Noni*, as cerimônias *tébé* e *pahöri'wa*, o canto *wanaridobe* dos padrinhos, o roubo das máscaras, o “cuspe” no sol, a corrida sauri (fim); o encontro dos iniciandos com suas futuras noivas — tornando-se homens recém-maduros; além do corte de cabelos das crianças (*Ai'repudu*) (epílogo e retorno ao começo) que ingressarão em seu próprio ciclo iniciático (Leal, 2018).

O filme começa com imagens de garotos brigando, batendo-se violentamente com raízes, enquanto outros, mais velhos e altos, observam de perto como juízes, até o ponto em que um dos lutadores se põe a chorar. A luta termina quando ele se afasta fazendo caretas de dor — dos golpes, mas provavelmente também do resultado. Em seguida, há o depoimento de um homem sobre a felicidade das famílias Xavante quando nasce um menino, e a expectativa de que

ele seja um bom lutador quando adulto, trazendo assim respeito para si e para o seu clã.

Apresentam-se Caimi Waiassé, Jorge Protodi, Whinti Suyá e Divino Tserewahú, os cinegrafistas e cineastas, e rapidamente também quem são os Xavante, sua cultura, suas aldeias e suas festas. Um ancião de Sangradouro recebe Jorge e Whinti e, durante as boas-vindas, assinala a importância do cinema para a continuação das festas do seu povo. Descritivamente, com as imagens apenas ilustrando a narração *over*, conhecemos os personagens na forma de grupo de idade, que contracenam com os cineastas, os iniciandos *Etepa*, os fiscais e rivais *Tirowa* e os padrinhos *Hotora*.

À contra-luz, com as casas escuras e o céu alaranjado e vermelho, o dia nasce na aldeia de Sangradouro, como várias vezes vemos durante o filme, nas manhãs e no entardecer. Os iniciandos caminham, com o movimento de suas pernas criando a primeira de diversas repetições. Eles se dirigem à margem de um canal, onde os padrinhos lhes dão suas bordunas de guerreiros (*um'ra*), um símbolo fálico, e lhes ensinam a bater água. Para Maybury-Lewis (1984) estes são símbolos de poder criador dos *Wapté*.

FIGURA 9 – AMANHECER EM SANGRADOURO



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

Primeiro, os mais velhos pulam n'água, fazendo graça, e enquanto os jovens observam, eles começam a bater água, que sobe a vários metros, diante da multidão. Num depoimento, é dito que a bateção serve para amolecer as orelhas dos iniciandos que serão furadas posteriormente. Diversos planos mostram agora

dezenas de jovens no hipnotizante e ornamental processo. Uma faca abre um arco num tronco d'árvore e marca o fim do primeiro dia. Contra-luz mais uma vez, debaixo dum cruzeiro, os padrinhos ensaiam um canto do ano para os iniciandos; lua cheia, dia seguinte. Divino, de tênis e calça jeans, e um ancião se aproximam da beira do canal, o aquele filma e este dá ordens aos jovens que recomecem a bateção, e isso sucede nos próximos minutos.

FIGURA 10 – ENSAIO DOS PADRINHOS



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

Um ancião aparece de camisa e boné. Fala sobre como a borduna deve ser bem cuidada enquanto os wapté agora saem andando devagar e com frio. Os mais velhos, no canto da tela, reclamam que esses jovens estão mal acostumados; outro afirma ter visto jovens dormindo na floresta. Do outro lado, o troco: “os velhos são ruins, vão matar a gente de frio!”, e então a tréplica “não fiquem fora da água! Fiquem dentro da água para crescerem fortes! Isso não é brincadeira!”. Chega ao fim do segundo dia.

Os pais, de faixa etária correspondente a *iprédu ité* ou *ipédu*, fazem os tapetes de vime para a furação da orelha dos filhos. Um homem maduro, numa camiseta de carnaval, faz a relação entre pais e filhos quando comenta o uso da *tsõrebdzu*, feita de lã, que no filme recebe a tradução de “gravata”,. Ela é dada aos meninos Xavante por volta dos seis anos de idade a fim de conferi-los um nome (Maybury-Lewis, 1984): “faz muito tempo que usamos a gravata”, diz um dos homens. Nessa mesma fala, afirma que os Etepa já estão há dez dias na água. Dentro de uma casa, os jovens, molhados, são pintados e recebem uma nova gravata dos pais.

Cartela - dia seguinte: um homem maduro chega à margem do canal enquanto Divino e mais um indivíduo supostamente dormem, ou descansam embaixo de cobertores, sugerindo que deveriam estar despertos. Esse homem avisa aos *wapté* que os *Tirowa* virão substituí-los à noite. A cena da imersão se repete agora, mas no breu, em contraste ao trabalho diurno dos *Etepa* e suas pinturas corporais vermelhas, mas conforme o preto das pinturas *Tirowa* durante o filme todo. De penacho e arco e flecha na mão, um homem mais velho aparece contra-luz no amanhecer; comunicando que ele e o irmão buscarão os *Etepa* e os *Tirowa*. Os *Tirowa* saem da água e os *Etepa* pulam nela novamente, desta vez com entusiasmo. É o seu último dia como batedores de água: um planta bananeira; close para outro que devora violentamente um punhado de macarrão; zoom para dois pendurados num cipó e outro sujíssimo de terra; mais outro come numa panela entre uma careta e outra — a trilha é composta por cantos masculinos graves.

FIGURA 11 – JOCOSIDADE DOS ETEPA



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

FIGURA 12 – JOCOSIDADE DOS ETEPA



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

FIGURA 13 – JOCOSIDADE DOS ETEPA



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

FIGURA 14 – JOCOSIDADE DOS ETEPA



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

“Coragem, meu afilhado”: a furação começa, a câmera focaliza os ombros dos furadores, depois toma o lado para mostrar a ação completa e em seguida os ombros dos jovens. Eles demonstram uma expressão de dor misturada com coragem. Após refazer os furos em quem fosse preciso, os jovens e os furadores vão para casa. Um novo dia começa, novamente com contrastes entre o céu e as casas. As mães dos iniciandos preparam bolos de milho, com a ajuda de alguns homens, para a primeira aparição dos *Etepa* com as orelhas furadas, começando pelo líder dos *Etepa*, que se apresenta no centro da aldeia. Depois disso, o filme mostra o momento em que todos colocam a borduna juntos no chão e dançam de mãos dadas em um grande círculo, olhando para o chão, momento em que também vemos suas sombras repetindo os movimentos.

O Buriti é cortado para a corrida de tora. As duas metades rituais, os *Etepa* e os *Tirowa*, saem lado a lado, de vermelho e preto, respectivamente. Os *Etepa* são filmados debaixo, subindo a ladeira, enquanto os *Tirowa* são filmados de cima da ladeira, de lá embaixo eles sobem. Os *Tirowa* chegam ao centro da aldeia antes,

como indicado pela apresentação de seu canto de vitória. Visto de cima, uma briga começa entre mulheres e esses rapazes. No depoimento que se segue, descobrimos que as mulheres tentaram atrapalhar seu canto.

FIGURA 15 — BRIGA ENTRE OS TIROWA E AS MULHERES



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

Os meninos agora treinam para a corrida *Noni* — uma fila de homens segue um rapaz, provavelmente o líder dos *Etepa*, usando uma grande capa de vime e plantas sobre os ombros. As metades disputam uma com as outras entre si, os clãs *Poredza' ono* e *Owawe*. A cena seguinte é a da caça, na qual os homens ateam fogo na mata seca para cercar os animais. Como faltam indícios rituais da prática no filme, resta-nos acreditar que, além do “meio mais comum de expressão de virilidade”, trata-se da filmagem de uma caça coletiva, com encarregados oficiais, conhecida como *hõmono*, ligada a cerimônias das quais toda a comunidade está envolvida, e, portanto, impossibilitada de caçar separadamente em momentos diferentes (Maybury-Lewis, p. 80). Nessa cena, homens carregam as caças no cangote. Limpam, empilham e distribuem-nas posteriormente. Compartilha-se a carne, a câmera espera do lado de fora da casa, na porta. Aqueles que não foram contemplados na distribuição têm a expressão capturada pela imagem. Jorge e Divino justificam terem feito imagens só dos bichos mortos, pois nas vezes em que acompanharam os caçadores, estes costumavam voltar com menos carne.

Depois, os homens começam a produção das máscaras *Noni*, chamadas de *wamnhoró*, pois são associadas aos espíritos *wadzepari'wa* (Maybury-Lewis, 1984), dos quais não somos inteirados no filme. É interessante notar que, ainda que não tenhamos acesso direto a esses espíritos, a elaboração das máscaras busca

representá-los e acedê-los.. É o momento em que, “depois de meses ensaiando, os padrinhos submetem a música escolhida à aprovação dos mais velhos”, como diz a cartela. A cena seguinte retrata o *Töibö*, quando os *Tirowa* assobiam e abanam o líder *Etepa* com a capa, enquanto o restante dos meninos usa as máscaras *Noni*. Eles devem agora gritar e bater a borduna no chão, para que os mais velhos possam conhecer o seu grito na floresta: “Novamente os mais velhos ensinam, e os mais novos vão ouvindo para depois fazer igual”, redonda um homem maduro em depoimento.

No quarto dia, chega a Dança do sol, onde dois *Pahöri'wa* são sincronizados em passos fortes e na melodia que tiram de suas flautas. Os padrinhos dançam com as máscaras e as levam para a casa dos iniciandos, seguindo para a *Wanoridobe*, a Dança dos padrinhos, momento em que o zoom capta a confusão da chegada dos espíritos. Os padrinhos/espíritos roubam as máscaras, como elucidado em um depoimento. Quando as máscaras são devolvidas, as meninas também dançam com os *Etepa*. O dia é quente e agora eles devem cuspir no sol para fazê-lo esfriar.

FIGURA 16 – ESPÍRITOS *WADZEPARI'WA* ROUBAM AS MÁSCARAS



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

Os padrinhos e as mulheres estão presentes para a importante corrida final, na qual os jovens contam com o choro destes para defenderem-se do veneno lançado pelos *Tirowa*. Da mesma forma, é importante para que tenham alguém despedindo-se de sua antiga fase de vida (Maybury-Lewis, 1984). Um jovem passa mal com o veneno, e as mulheres e padrinhos se preocupam. Um comenta: “os

Tirowa são muitos. Chamaram os Tirowa de outras aldeias pelo rádio. Eu vou quebrar todos os rádios das aldeias!”. Outro relata: “eu estava sozinho, não deu pra proteger ele. Olha o meu corpo, está cheio de veneno”. Apesar do susto, a corrida chega ao fim.

Marcando o encerramento da cerimônia de iniciação, os meninos devem deitar-se com suas futuras esposas, cobertos por uma manta. As sogras levam as filhas até os Etepa, guiadas pelos padrinhos. Os homens maduros dão as boas-vindas aos novos rapazes: “seja um adulto comportado”. Ao nascer do dia, aparentemente no dia seguinte, crianças saem de suas casas no fundo do campo e vêm em direção à câmera. O cinegrafista pergunta: “o que vocês estão esperando?”, e o diálogo segue: “Nós vamos cortar o cabelo” “Quem vai cortar?”. — “Os Etepa, a iniciação deles acabou ontem, e daqui a sete anos, eles vão ser nossos rivais. Seremos o novo grupo Abare’u”. Um par de mãos segura uma raiz, e em câmera lenta ele atinge o oponente e é também atingido por ele. O filme termina como começa.

FIGURA 17 – O FIM VOLTA AO COMEÇO



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

Parece que o filme parece não ter um eixo tradicionalmente dramático, mas sim a feitura do próprio filme-ritual como contexto envolve os mais velhos com preocupação e os demais com uma série de eventos e rivalidades. A cada vez que uma diretriz é estabelecida pelos mais velhos sobre como realizar as etapas, é o

corpo que se sobressai, ora mais forte, ora mais fraco ou cansado, criando forças e personagens. Por outro lado, os comentários que remetem à vida social fora do ritual, entre jovens, homens maduros e velhos são o que diluem e reforçam esse contexto.

Enquanto os anciãos entrevistados no filme veem a bateção de água como um meio de fortalecer os músculos e anestesiar as orelhas para as suas furações, Maybury-Lewis (1984, p. 317) interpreta a mesma prática, juntamente com outras fases do ritual de iniciação, como uma alusão ao vigor e à agressividade sexual que são esperados dos meninos-rapazes-homens. Ele relaciona esse processo à “transmissão das qualidades heróicas do protótipo mítico aos iniciandos”, que revivem um mito que atribui ao Wapté o poder de criação, criação aqui de muitas coisas a partir da água” (Silva, 2013, p. 103-104).

A efetivação da iniciação, isto é, ter o lóbulo perfurado com o osso da panturrilha de uma onça parda, parecia-se com o movimento masculino na relação sexual: índice de aptidão e de um desempenho amadurecido, justamente por isso terminando no compromisso matrimonial (Silva, 2013). Além disso, a esta união soma-se a união patrilinear e de pessoas de clãs diferentes, que perpassam o mesmo rito: “os furadores devem ser sempre do clã oposto ao do iniciando que ele deverá furar a orelha [...] Os furadores atuais são escolhidos pelos furadores antigos, tendo como critério de escolha determinadas qualidades que o mesmo deve possuir” (Coelho, 2007, p. 20).

Essa dualidade, presente na cooperação, competição e até no casamento, é intrínseca à formação do caráter e da herança Xavante, como menciona Coelho (2007), que descreve o mantra do povo como algo que significa *força para sonhar*. É o que observamos em diferentes fases. Por exemplo, as corridas de tora, que exigem resistência, comçam cedo pela manhã e vão até a tarde, durante as quais os jovens recebem pinturas geralmente realizadas pelo pai ou o avô. As corridas *Noni*, como vemos no próprio filme, são disputadas pelos clãs, além de entre as classes. As pinturas das máscaras *wamnhõro* orientam-se pela metade de parentesco de cada um (Leal, 2018). Alternando entre a rivalidade de parentesco, isto é, faccional, para a rivalidade branda das metades etárias, os Xavante equilibram a tensão oposta e complementar de sua identidade, consolidando assim a força e o sonho como elementos centrais. O canto/dança (*daño're*), inicialmente revelado de modo individual para o iniciando, “passa a ser do grupo [de classe de idade], uma vez que

o sonhador o ensina aos demais e ele é realizado ao redor da aldeia (Coelho, 2007, p. 5 *apud*. Muller, 2004, p. 135), funcionando a favor de uma identidade coletiva.

Em termos comunicacionais, podemos entender que Divino reproduz isso com o cinema, através desse filme, ao dirigir um olhar específico para o ritual e se integrar a ele. “Na medida em que o sentido e a eficácia dos rituais xavantes se produzem, sobretudo, a partir da sua dimensão formal, [retratando-os] sendo afetados por essa predominância da dimensão sensível das performances” (Leal, 2018, p. 227). Ela está presente na mimese e na tradução da própria concepção de tempo cíclica na estrutura geral da narrativa; no aprofundamento do conflito de gerações e como ele influencia diretamente as decisões sobre o que deve ser mostrado ou não, mas ao final, é algo compartilhado.

A pretensão de defender a “cultura”, vinda do projeto do VNA e vista nesses aspectos narrativos, está diretamente ligada à tradução de uma linguagem à outra na passagem midiática, algo que os Xavante realizam com sucesso. Contudo, a tensão dual no filme não se limita à dualidade entre *Poredza’ono* e *Öwawe* ou *Etepa* e *Tirowa*, como frequentemente apresentada, mas também (e principalmente) entre indígenas e não indígenas. Isso ocorre como um gesto de contrainvenção, ou aliança intensiva, possibilitado pelo corpo no cinema-verdade, um aspecto que será explorado com mais profundidade adiante.

#### 4.1.3 Itã Kue-Gü: as Hiper Mulheres

Entre o documentário e a ficção, *As hiper mulheres* conta, ou melhor, documenta e encena a história do ritual *Jamurikumalu* durante o período de senilidade da cantora mais antiga da aldeia. Ficcionalmente movidos pelo temor da morte desta personagem, um velho (Kamankgagü) organiza o ritual com a ajuda de seu sobrinho, para que ela possa cantar uma última vez. Mas a única cantora familiarizada com todas as músicas fica doente (Kanu) e põe em risco a realização daquele que é o maior ritual feminino no Alto Xingu.

A história começa com a doença de Kanu, mostrando-a em sua rede e a visita do xamã e de um médico, para curá-la. Segundo a mãe de Kanu, todos os indícios apontam que ela teria sido vítima de um feitiço. Paralelamente, acompanhamos Aulá e Kamankgagü em suas caminhadas de trabalho e canto —

praticando os cantos que estão aprendendo ou exercitando. Em torno desse tema, surge a questão da memorização e da ameaça aos cantos, evidenciando a importância deles na comunidade. O filme então intercala *raccords*: de uma mulher madura, Tapualu, aprendendo a utilizar o gravador em cassete, a fim de ouvir e praticar os cantos gravados por Mariazinha; de Aulá sendo lembrada por seu pai sobre os cantos que ainda deve aprender; e de Ajahi cantando para a neta. A primeira dança de mulheres no pátio também é mostrada, sugerindo que toda a comunidade está se preparando, individualmente e em conjunto, para o ritual.

FIGURA 18 – TAPUALU COM A FITA CASSETE DOS CANTOS



FONTE: Fotograma de *As hiper mulheres* (2011).

FIGURA 19 – PRIMEIRO ENSAIO DO JAMURIKUMALU



FONTE: Fotograma de *As hiper mulheres* (2011).

Corte e elementos visuais e narrativos vêm indicar que algum tempo passou: o pátio central foi capinado e a grande casa que estava sendo construída por Kamankgagü está completa, assim como Kanu está recuperada. Forte e repleta de atitude, ela agora conduz a segunda dança e cantoria das mulheres durante a tarde, com ainda mais pessoas, todas pintadas e ornamentadas. À noite, as mulheres fazem as primeiras e insistentes provocações aos homens da aldeia, levando os cantos para fora de suas casas e dos ensaios, debochando dos homens e atirando-se em suas redes. Eles retrucam e o sexo se torna o combustível de um conflito generalizado — o quadro de uma bicicleta voa em direção aos homens. O projétil não atinge o alvo porque a montagem alterna o conflito com depoimentos dos casais, o riso das mulheres e o constrangimento dos homens, levando à transição para o momento seguinte. Ao amanhecer, Aulá e outras mulheres caminham em grupo para o banho, enquanto o velho Tugupé vem na direção oposta, sozinho. Uma presa fácil, as mulheres o cercam, zombam e lembram de seu pênis como se relembraassem com graça da rivalidade da noite passada.

FIGURA 20 – BRIGA ENTRE HOMENS E MULHERES DE IPATSE



Fonte: Fotograma de *As hiper mulheres* (2011).

FIGURA 21 – MULHERES ZOMBAM DE TUGUPÉ



FONTE: Fotograma de *As hiper mulheres* (2011).

Começam as grandes preparações para o *Jamurikumalu*: as participantes memorizam os cantos e pintam e enfeitam uns aos outros conforme exige o ritual, com Kanu sendo solicitada quase constantemente pelas colegas. Enquanto isso, com a ajuda da filha, Kamankgagü lida apressadamente com o peixe moqueado, o beiju e o mingau, que devem ser levados e entregues aos convidados da festa, que já estão na entrada da aldeia. A performance tão ensaiada anteriormente agora integra o ritual em uma longa sequência, com oitenta mulheres divididas em três grandes blocos com cantos e pulsações diferentes (Belisário, 2014). Em seguida, uma sequência de lutas corporais, pejejas, entre as mulheres Kuikuro e as convidadas acontece, causando tremendo entusiasmo naqueles que as assistem. Com a devida ritualística, vemos o alimento sendo entregue aos convidados, que se acomodam nas redes penduradas pelos Kuikuro. De maneira tão íntima quanto solene, o descanso finalmente chega para Kanu e os donos do ritual. Numa rede, ela passa adiante um canto do *Jamurikumalu* acompanhada de uma jovem, sua filha Amanhatsi.

FIGURA 22 – JAMURIKUMALU E A CRENÇA



FONTE: Fotograma de *As hiper mulheres* (2011).

FIGURA 23 – KANU ENSINA UM CANTO A AMANHATSI



FONTE: Fotograma de *As hiper mulheres* (2011).

Para o VNA, este filme é mais do que a sua consagração em festivais. Seu momento de maior visibilidade é uma linha direta para as suas produções de intercâmbios culturais realizadas por Vincent Carelli no início do Projeto. Co-dirigido por um indígena e dois não-indígenas (um antropólogo e um cineasta), o filme leva o contato criativo e o intercâmbio a um novo patamar, uma vez que o ritual é também motivo de festa e leva tantos outros povos karib a visitarem a aldeia de Ipatse,

participando do filme. “Um fato a ser notado é que, nas últimas décadas, houve uma intensificação na realização de rituais intertribais graças às novas tecnologias de comunicação, de transporte e de pesca” (Alvernaz, 2022, p. 244 *apud*. Fausto, 2005, p. 38).

De acordo com Fausto, co-diretor do filme, a ficção em AHM foi uma escolha e resultado de um ambiente de “entusiasmo e liberdade de invenção” (ARAÚJO, 2011, p. 108). Ele destaca o modo de direção de Takumã e Jair, irmão de Takumã, que o ajudou em algumas tomadas. Nelas, as pessoas sentiam-se completamente à vontade no curioso modo de cada um gerir o “set”, respectivamente, mais alinhado ao cinema-verdade, ao improvisado e o outro ao mais clássico, com gritos de “ação” etc. Mas a “câmera impressionante” de Takumã (Araújo, A., 2011), assim como a desenvoltura para tratar do tema, não veio do nada. Em *O Cheiro do Pequi* (2006) — retrato de um mito alimentar e sexual alusivo ao cheiro da vagina — e em *O dia em que a lua menstruou* (2004) — ocasião do sangramento no incesto entre dois irmãos homens, o sol e a lua, vista no eclipse —, dois de seus filmes anteriores, ele recontou oralmente e reencenou os mitos do Pequi e do eclipse, juntamente com seus rituais, com a devida tensão sexual. Em *As Hiper Mulheres*, ele utiliza a ficção de forma “mais ou menos generalizada” em sua mise-en-scène (Belisário, 2014).

Bandeira (2017, p. 115), por sua vez, esclarece que uma das mulheres entrevistadas nesse primeiro filme é Kanu, peça-chave de AHM. A autora nos conta que sua reação e das mulheres aos cantos masculinos, “partindo para cima dos dançarinos a lançar-lhes diversos líquidos e areia, em um misto de indignação e sedução”, obtém uma resposta feminina mais encorpada no Jamurikumalu, “com os cânticos e os ataques aos homens”. Este gesto ritual, é também funcional, portanto, o que vemos em tela é um processo organizador da relação elementar entre homens e mulheres, tanto que alude a um mito antropofágico Kuikuro no qual:

Diante da provocação cantada pelas mulheres míticas, os homens ficam magoados ao ponto de se transformarem em bichos monstruosos. As performances diurnas dos cantos em cena, no filme, remetem então a esse momento posterior no mito, quando as mulheres se pintam, se enfeitam, dançam e cantam ininterruptamente, transformando-se também em seres monstruosos, as Hipermulheres (Belisário, 2017, p. 42).

Kanu e Kamankgagü contam que a sua origem remete a quando os Kuikuro ainda estavam no mundo espiritual e as canções das mulheres criticavam e

zombavam dos homens em seu ciúme, como no filme, instigando-as até mesmo a abandonar o casamento. Os homens, ofendidos, decidiram deixar a aldeia para pescar. Uma mãe pediu ao seu filho pequeno que fosse até os homens e descobrisse a razão da demora deles. Lá, o menino testemunhou seus parentes conspirando: planejavam transformar-se em animais espirituais para devorar sua mãe, as tias e as mulheres. Ao retornar à aldeia, o menino relatou à mãe todo o plano. As mulheres, por sua vez, decidiram transformar-se e cantar novas provocações, agora a respeito das genitálias dos parceiros (Belisário, 2014).

No filme, ouvimos de Taihu, sem legendas:

Eu vou quebrá-lo  
quando ele estiver saindo de dentro de mim  
Eu vou quebrá-lo  
Eu vou quebrá-lo  
quando ele estiver vomitando dentro de mim  
Eu não gosto do pequeno  
É do grande que eu gosto  
(ALVERNAZ, 2022, p. 255-256, tradução da autora).

Quando as mulheres se transformam, uma resina (*inhadzi*) é misturada com uma pasta de urucum e elas se pintam de bicho (*ngene*), mulheres bicho, inchando suas vaginas e projetando-as para fora de seu corpo, após serem picadas por formigas selvagens (*sike*). Assim, elas dançam no pátio da aldeia (BELISÁRIO, 2017, p. 124), tornando-se as hiper-mulheres [Itaõ Kuëgü<sup>76</sup>]. Com a resina em seus corpos, as mulheres ganham o poder de voar e pousam sobre o telhado das casas de seus maridos, onde cantam uma música poderosa e perigosa, presente no final do ritual e do filme, enquanto pedem peixe. Seguindo o mito, as mulheres então circulam e deixam a aldeia, cantando enquanto se dirigem à floresta para procurar um novo lar. Elas transformam um dos filhos dessas mulheres num tatu, para ser seu guia — passagem que também é acompanhada de uma canção. Ao cavar um túnel, as mulheres deixam à entrada um *hiper-morcego* para devorar os homens que as seguissem, garantindo sua vitória (BELISÁRIO, 2014).

---

<sup>76</sup> A sufixação com -kumã [análogo Yawalapíti ao kuëgü Kuikuro] a um conceito-tipo marca uma alteridade do referente face à essência do tipo. Essa alteridade é exterioridade, mas também excesso. Um excesso que, esquematizado pelas imagens da ferocidade e do tamanho (...) parece condensar os dois significados contraditórios do modificador: ele indica o diferente, mas também o arquetípico (Viveiros de Castro, 2020, p 31).

À parte o mito, Migliorin (2013), Belisário (2014) e Bandeira (2017) entendem a estrutura narrativa, respectivamente: em duas partes, prólogo e grandes sequências nucleadas; e três atos (introdução, elevação da ação, clímax, declínio da ação e resolução). Para Migliorin (2013) e Belisário (2014), o prólogo utiliza de recursos de ficção clássica, estabelece três personagens principais: Aulá, Kanu e Kamankgagü, os quais acompanhamos em suas ações; a segunda parte investe na corporeidade de uma câmera ágil e rítmica, que adentra a festa e participa das danças e dos cantos, abandonando a abordagem mais introdutória e clara.

Já para Bandeira (2017) no início há a apresentação dos elementos-chave (personagens, cenário, contexto) na introdução; o desenvolvimento da trama nas ações performáticas e documentais de montagem do ritual; o clímax, com o retorno ao modo ficcional alinhado ao começo. O primeiro ponto de virada ocorre com o atendimento e a melhora de Kanu pelo xamã da aldeia, que desperta o interesse das outras mulheres jovens em aprender os cantos com ela, mesmo sem poder ritualizar. Isso insere uma sub-trama na narrativa baseada na cosmologia e nos cantos Kuikuro, transicionando para o meio do filme. O segundo ponto de virada indica a transição do desenvolvimento para o clímax, o intervalo do ensaio geral após o ataque noturno das mulheres. “Do primeiro ao segundo ‘ponto de virada’, da melhora de Kanu até o ritual, o filme intensifica a qualidade performática e a potência estética da dança, em que cantos e corporeidades tornam-se plenos e unos em relação à câmera” (Bandeira, 2017, p. 119).

Nós, ao contrário, interpretaremos essas sequências fílmicas como uma escalada de fim apoteótico do corpo — mais próximos da análise de Martins (2014, p. 754) quando o autor afirma que “os corpos transfiguram-se no decorrer dos preparativos para o ritual, ganhando força, chegando à plenitude durante a festa: a plenitude do ritual e das aprendizagens”. Nesse sentido, a prática, a memorização e o tema dos cantos estarão atrelados à experiência do corpo, à *incorporação* inventiva da melodia e da “cultura” diante da câmera. A história contada no filme se torna uma sucessão de experiências-atos corporais dos personagens, mostrando-os agindo por si mesmos.

#### 4.1.4 O Devir no Corpo na Imagem

Como visto no capítulo anterior, nas seções sobre o VNA, Rouch e o transe, não só o mundo no cinema-verdade é um espaço privilegiado para a subjetividade, como para a invenção, no sentido oswaldiano, e para a criação, no deleuziano, seja da identidade, seja da cultura. Para avançar nesse argumento, baseamo-nos nas ideias de Deleuze a respeito d'*As potências do falso*, d'*O pensamento e o cinema* e do *Cinema, corpo e cérebro, pensamento*. Especificamente, na primeira parte deste último, que trata do corpo, para dar destaque às ideias de corpo e atuação — a partir de agora fabulação — nos filmes.

As narrativas são analisadas pelas funções do corpo — ritualizado, lúdico, erógeno, doente, filmando, memorizando, em “nada”, em repouso, em luta corporal e entre outros em sua relação com o mundo. Futuramente, o corpo e a fabulação estarão atrelados assim ao cosmos do extracampo, nas quais a todo instante a potência e o risco estão à espreita. Por consequência, o conflito, o treino, a memorização, o descanso, a solenidade e a espontaneidade etc. serão mecanismos de seu alongamento e devir.

Deleuze reintroduz o conceito de regime cristalino, para falar sobre a natureza do devir nos personagens de Rouch. Esse regime cristalino no cinema se refere à conjuntura de indiscernibilidade entre real e imaginário, passado e presente, atual e virtual, que não aspira e nem consegue mais ostentar o verdadeiro. A constituição de uma nova verdade relativa, “de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (Deleuze, 2018b, p. 192) dentro desse sistema, por outro lado, é um feliz e positivo desafio para as criações de alguns cineastas (ao contrário da crítica à ruína da imagem-ação em outros). Na imagem-tempo, implicar relações não localizáveis, de tempo crônico e não-cronológico, cujos movimentos perceptíveis são “necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’” (Deleuze, 2018b, p. 190), como figuras do pensamento, podem ser um constante reflexo interior do clichê e da miséria exterior.

Uma razão, ou melhor, uma paixão de viver no tempo crônico pressupõe uma personagem tão real quanto a paranóia da conspiração, mas também da potência de que tudo é uma ficção, como uma camada a mais do real. Agir como pura ficção — sem sê-la — é a fabulação e, no fundo, libertar-se, assumir uma máscara, sem nenhum caráter, confessar uma farsa. Deleuze, dobrado sobre Nietzsche (tal e qual Oswald quando fala da devoração eterna), afirma que para o falsário “só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência”

(2018b, p. 206). Neste sentido, o falsário, consciente da filmagem, “se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictíci[o]. Da mesma forma, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles”, criando uma verdade (2018, p. 218).

Não é à toa que o cine-transe, como o êxtase do cinema-verdade nos filmes-rituais, é algo a além do documentário ou ficção. Criação de si, da coletividade e do tempo, “a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro [...] contribui para a invenção de seu povo” (Deleuze, 2018b, p. 218). Vemos isso nas várias vezes em que as tradições se afirmam nas vozes e preocupações das personagens de IJX e AHM — sabemos serem apenas imediatas, inventadas, cujo fim é uma nova verdade com cara antiga — e por assim dizer, inquestionável.

Em IJX, o filme adota uma abordagem protocolar na criação de sua verdade tradicional, representada pela convenção. Cada elemento exibido na tela, inclusive o tempo, é explicado de diferentes maneiras. São utilizadas legendas como “*Wanoridobe* - Dança dos padrinhos”; “Ensaio dos Padrinhos”; “Primeiro dia”. Temos cartelas de texto: “No início desta fase os meninos vão passar quase vinte dias treinando para a corrida do Noni”; “Depois de meses esperando a época certa, os Xavante saem para caçar”; “Depois de meses ensaiando, os padrinhos submetem a música escolhida à aprovação dos mais velhos”. Além disso, depoimentos dos homens, em plano frontal, fechado na altura dos ombros, assim como falas dos velhos explicando cerimônias tanto para os jovens quanto para o espectador, contribuem para essa explicação detalhada das práticas e eventos do ritual.

Dissemos “protocolar” porque essas explicações não passam pelo significado cosmogônico, histórico ou até mesmo dramático das ações rituais, restringindo-se em frisar a importância e a razão de cada ação para o ritual, num contexto meramente pragmático, ou melhor, calejado. Isso significa que, quando a fala dos velhos ou o depoimento dos homens maduros voltam-se para uma passagem não-pragmática do filme, como uma piada ou uma briga, através de uma explicação ou uma bronca, mais uma vez é reforçado que aquilo não faz parte da “cultura” e do labor ritual. Se concordarmos que essas breves, mas repetidas passagens e ações provocam “imagens planas, aplainadas” dos planos curtos,

comentadas por Deleuze (2018b, p. 209), estamos falando, afinal, das perspectivas e projeções que marcam as metamorfoses e indistinções das imagens-cristalinas.

Por isso, não estamos tratando de qualquer tipo de falsário e de personagem, mas, de fato, de participantes do ritual que Deleuze chamaria de bons, nobres, generosos e, por fim, artistas. Suas metamorfoses em cadeia, de pé ante pé, de falso a falso, narram e fazem viver a história em compasso com a própria vida que é feita de mudanças — o que se transforma sobrepondo-se à forma. Eles poderiam paralisar-se diante dela, como postura contrária possível, mas não é isso que acontece. Quer dizer, além da ação há a paixão, há a discussão metalinguística dos personagens e do cineasta sobre a verdade durante as filmagens que integram o corte final (Leal, 2018). Necessariamente, a discussão antropológica de “cultura”, que apresentamos no início deste texto, pode, nos filmes-rituais, ser transformada em uma questão estético-filosófica de tempo e devir.

O mesmo acontece, no mesmo tom, em AHM quando os casais fazem declarações sobre a briga noturna generalizada. Ou quando Aulá, Tapualu e Ajahi fazem a sua parte em memorizar os cantos enquanto Kanu está doente. Também no momento em que o xamã explica o processo de cura da cantora. Mas a metalinguagem nada mais é do que uma jogada às claras do artista (i. e.) falsário, como a narrativa mentirosa é a sua versão subliminar — lembremos dos minutos finais de *F for Fake* (1973). De maneira oposta a IJX, AHM majoritariamente opera pela omissão de seu conteúdo, de seus protocolos, em vez de sua apresentação. Diante do problema da perda dos saberes tradicionais, dos cantos, os realizadores tomam a liberdade de ficcionar a veracidade dos cantos do ritual e, mais do que isso, enganar os espectadores acerca do conteúdo de algumas sequências e também dos próprios cantos do *Jamurikumalu* que pretendem guardar. A dizer:

O canto que Ajahi ensina (e se esquece) para Kanu não tem nenhuma ligação aparente com a performance que fará em seguida (nem com nenhum outro canto do filme). A imitação e explicação de Tugupé, ainda que remeta à performance do *Kamatahigagi* pelo movimento com as flechas, não é exatamente o canto que Kanu executa em cena. E em ambas as explicações sobre a ordem e a direção da performance, a lógica e os lugares aos quais elas remetem permanecem fora-de-campo. O canto de que Kehesu pede para Kanu lhe ajudar a se lembrar não será executado no filme. O jogo que Kamankgagü e Jairão encenam enquanto se pintam não tem nenhuma ligação direta com o *Jamugikumalu* (Belisário, 2014, p. 71).

Além disso, exceto na passagem de Ajahi cantando para a sua neta, em nenhuma das cenas anteriores à sequência do conflito noturno, cantam-se músicas do ritual tema do filme. A experiência e pesquisa de Belisário (2014) em campo mostrou que os cantos e danças dos primeiros ensaios e ainda a caminho da lagoa, ao contrário do que se faz pensar, pertencem ao ritual *Tolo*. Esse ritual é composto por cantos curtos e profanos de amor na voz de um *itseke*<sup>77</sup> a um humano amado, mas, por ser uma festa feminina também, acaba congregando as mulheres e transmitindo outra verdade narrativa e cultural.

É sobre isso que Deleuze fala quando menciona que o artista é bom, (i. e.) tem potência, inventando uma verdade e um povo. Isso não significa que os diretores e os personagens sejam mentirosos, mas que o próprio modelo documental e cultural sim, pois o modelo requer aparências e, eventualmente, as aparências podem conduzir o conhecido ao novo modelo. Eles como falsários narram com “uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (Deleuze, 2018b, p. 220). De tal modo, o que era unificante dá passagem à multiplicidade, o que se pretende tradicional, solene, e por isso transparente, é também agora jocoso, conotativo e metalinguístico.

Essa metalinguagem é aquela da “cultura” (Cunha, 2009), do jogo entre invenção e convenção de Wagner (2020), e do próprio cinema-verdade, que se dá pela fabulação (Deleuze, 2018b). Mas a fabulação não se resume à “cultura”, pois há Ourem com quem disputar na Antropofagia fílmica, na predação, diria Viveiros (2018). Uma das pontes que podemos esclarecer entre Oswald e Deleuze para continuar afirmando o devir nas performances falsas é a multiplicidade para o antropólogo à luz do mesmo filósofo e seu par, Félix Guattari. Para eles, devir e multiplicidade são a mesma coisa, segundo Viveiros (2018) explicando a diferença na cultura, isto é, a sua atualização de um virtual por meio de uma antinatureza, contra as propriedades que constituem uma essência, contra uma identidade.

---

<sup>77</sup> A maioria dos rituais Kuikuro está associada a uma doença causada por entidades não-humanas designadas *itseke*, entidades que têm o mal costume de roubar as almas dos humanos para [torná-las] seus próprios parentes. Ao se recuperar, o doente torna-se o dono do ritual associado ao agente patogênico, devendo, ao longo de anos, alimentá-lo através da realização de sua festa. O ritual xinguano é, assim, um dispositivo de transformação coletiva e transitória em *itseke* que contrarresta uma transformação individual e definitiva que adviria caso o paciente morresse (Belisário, 2014, p. 128 *apud*. Fausto, 2011, p. 167).

Diferença essa que a Antropofagia buscar integrar/experimentar/fabular como Cosmos.

As passagens mencionadas anteriormente diferem totalmente daquelas em que não há invenção, sendo meros detalhes que não contribuem para as forças e potências, uma vez que também não possuem o endosso da tradição dos cantos e cerimônias do *Danhono*. Um exemplo disso é a preparação e a entrega do peixe em AHM, elementos importantes do mito do *Jamurikumalu*: originalmente esta foi a comida que as mulheres e crianças míticas comeram logo após o conhecimento da traição dos homens. Entretanto, no filme, ele é solicitado em um canto ritual, ao contrário do que ocorre no mito, onde “os laços de reciprocidade entre homens e mulheres são então restituídos” (Belisário, 2014, p. 42). Kamaluhé, o dono do ritual, entrega o alimento a Taihu, que repassa às mulheres, já Aulá e Kamankgagü o levam aos convidados, o que pertence à sequência posterior de sua acomodação.

Tanto da parte do cineasta como das personagens, a confusão, ou melhor, a traição no filme e com o espectador, que é o elo dos falsários (Deleuze, 2018b), incrementa o funcionamento da própria imagem-tempo. Essa diferente configuração deixa para trás os lençóis de passado e as pontas de presente, vistos aqui como nada mais do que tentativas, considerando que as novas verdades sublimam o que em IJX é uma narrativa cíclica e a repetição das classes de idade nos personagens; e em AHM é a reencenação mítica. Não estamos dizendo que esses modos diretos do tempo não estão presentes no filme, apenas que “as regiões do passado não libertam mais imagens-lembranças, libertam presenças alucinatórias” (Deleuze, 2018b, p. 167), vivamente dubitáveis.

O tempo no filme se confunde, é claro. Como vimos, a luta de raízes no início de IJX ocorre anos antes da bateção de água. O que significa, ainda, que o filme se preocupa com a cronologia do ritual. Essa seria uma mera novidade organizacional para um mundo de tempo crônico, fato que AHM assume de forma mais radical. Em IJX, essa novidade surge de uma diretriz dos velhos, dos depoimentos dos homens maduros e é várias vezes ameaçada pela jocosidade de inúmeras figuras, que mostram a inutilidade, a improdutividade da “evocação ao passado, em um estado permanente de crise do tempo [...] o tornar-se-impossível da evocação” (Deleuze, 2018b, p. 167). Assim é a cena em que os *Etepa* se deitam com as futuras esposas, a qual deveria ser algo como o topo da montanha, e um homem invade a intimidade de um garoto entrando debaixo de seu cobertor, ao que

logo dispara: “o que é isso, tá maluco menino? o pinto dele levantou quando eu deitei”. Também quando as máscaras Noni são produzidas pelos pais dos meninos, e o filme se interrompe para mostrar, de novo, um homem pintando um padrão diferente daquele esperado para o ritual. Ele diz: “Estou fazendo essa como a camisa do Flamengo. Amo o Flamengo, faço com prazer. Não é Owawe, nem Prodza’ ono, essa é do Flamengo. Ninguém pode reclamar, nem o pessoal das outras aldeias, porque todos têm medo de mim”. E ocorre da mesma forma perto do fim do filme, no momento em que as meninas Etepa dançam junto dos meninos, com um sorriso enorme surge um homem: “Estou pegando um sutiã cheiroso! Agora vou vestir, o Airere é magro, vai caber! [...] Vou virar uma menina Etepa!”, e puxa um canto, provavelmente Etepa e feminino. Ele contagia os colegas e agora são nove homens que passam em frente a câmera usando sutiãs — “Estamos com sutiã, ficamos bonitos”.

FIGURA 24 – HOMEM XAVANTE E SUA MÁSCARA DO FLAMENGO



Estou fazendo essa  
como a camisa do Flamengo.

FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

FIGURA 25 – HOMENS XAVANTE USANDO O SUTIÃ DE MENINAS ETEPA



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

FIGURA 26 – RAPAZ XAVANTE É ZOMBADO ANTES DE CONHECER A NOIVA



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

Trago essas passagens porque, diferente de AHM, cujos artistas, os cineastas, tornam-se nítidos em suas criações e falsidades, de modo que a solenidade e a espontaneidade caminham juntas, em IJX, Divino depende da jocosidade de suas personagens para criar em um tempo crônico, ou ao menos disputar com ele, uma vez que mais uma nova verdade é possível: a de que os Xavante são, no momento do filme, calejados de suas cerimônias, e até mesmo austeros diante delas. Por outro lado, há a ideia de que essa austeridade se perdeu e o que é realmente sério é brincar de Xavante gozar dos velhos, dos meninos e das mulheres. Independentemente disso, o que importa é que em ambas, eles fabulam o Xavante, como os Kuikuro igualmente fabulam-se, aos moldes de “cultura” que fala Cunha (2009). Reiterando: “o movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso” (Deleuze, 2018b, p. 208).

Confundir os tempos no regime cristalino, no entanto, como afirma Deleuze pode ser do mesmo modo confundir perspectivas e o mundo. O lugar, as ações e as paixões dos cineastas, das mulheres maduras e mais jovens, dos meninos e dos homens, enquanto coletivos e personagens se alternam, misturam e friccionam. Como falta *um* autor-narrador, falta unidade nas personagens e no mundo, falta também demarcação entre objetividade e subjetividade, por fim, suas identidades, como Viveiros diz ser a antropofagia e o perspectivismo. Nas palavras de Deleuze, instaura-se um discurso indireto livre: “cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor” (2018b, p. 222) — Carlos Fausto, Kanu, Takumã, Aulá, Kamankgagü, Tapualu, Aulá, Ajahi, Takumã, Kanu, Jair, Leonardo Sette, Itseke, Amanhatsi; Divino, *Tirowa*, *Etepa*, homens maduros, velhos, *Etepa* novamente, e por aí vai.

A ideia de corpo como algo complexo e importante para a narrativa começa a surgir aqui, quando compreendemos que o corpo que fabula no personagem e o corpo que fabula no cineasta se misturam; quando aquilo que é visto e experienciado por um, vale tanto quanto para outro em termos de narração (o cine-

transe<sup>78</sup>). E que além disso, é o principal motor narrativo e representação direta do tempo, uma vez que a cada instante são os corpos fabulando quem criam personagens, indistinções temporais e perspectivas e, por fim, verdades.

Nesse sentido, Deleuze (2018b) ainda afirma que a passagem de tempo é necessária para ultrapassar o modelo e a condição pretendida e chegar ao outro, ou ao corpo invisível. Este é o tempo que o cineasta mostra, mas apenas o personagem é capaz de vivenciar.. Em AHM, isso é evidente nas cenas com Aulá e Kamankgagü trabalhando e cantando juntos e separados, na passagem de Tapualu com o cassete, nas mulheres no banho, Já em IJX, a extrapolação dos *Etepa* no último dia de bateção de água e o breve momento de seu final retroativo têm o tempo dilatado para que a dimensão íntima da realidade possa se misturar à dimensão absurda da invenção e da criação, “em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem” (Deleuze, 2018b, p. 216-217).

O cinema do corpo de que pretendemos falar está entre as análises deleuzianas de Rouch até parte de Cassavetes, no sentido de que ao mesmo tempo em que é um cinema da fala — “não [...] um cinema que dança, e sim [...] um cinema do ato de fala. [...] O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala” (Deleuze, 2018b, p. 321-322) — é também um cinema afásico e apráxico de tanta potência. Em outras palavras, chegar ao “até mesmo antes do prenome”, como o autor afirma, refere-se ao aspecto iniciático e litúrgico da potência que dá a ver o glorioso e o grotesco num mesmo corpo cotidiano, feito de espera — o que anteriormente chamamos de “nada”. Logo, o corpo em devir é como um corpo encurralado em uma cerimônia, congregando tempos, qualidades e identidades, mas afinal disfarces também.

Assim, acreditamos que são os cantos que vêm do corpo, e não ao contrário. Em matéria de agência, o canto, além da omissão e ou da explicação na montagem, é um dos elementos primeiros de falsificação. O transe é uma fabulação que parte do corpo e envolve ritmo, voz, fala, melodia, trajeto, enfim devir, para

---

<sup>78</sup> Ainda que as culturas ameríndias amazônicas não sejam de possessão e transe, mas sim de incorporação (Viveiros de Castro, 2018), acredito que dou-me a entender com o doravante uso de “transe” e termos similares.

chegar até a outra ponta, o corpo do cineasta, e vice-versa<sup>79</sup>. Kamankgagü, na cena de seu canto e trabalho, por exemplo, “passa a improvisar, a dançar “com’ o canto, sem fixá-lo como centro de seu movimento, como se o variasse continuamente, como se descrevesse com seu corpo uma ‘pulsão’ autônoma” (BELISÁRIO, 2014, p. 89). Mas não se trata do canto tomando forma do corpo, e sim do corpo a partir de suas partes e possibilidades. Podemos dizer o mesmo da sequência anterior de Aulá, na qual seus passos figuram com o canto.

Pois os gestos também são vocais, e a apraxia e a afasia são as duas faces de uma mesma postura [...] O que se liberta no não querer são a música e a palavra, seu entrelaçamento em um corpo reduzido apenas ao sonoro, um corpo de ópera novo. Até a afasia torna-se, então, a língua nobre e musical. Não são mais as personagens que têm voz, são as vozes, ou melhor, os modos vocais do protagonista (murmúrio, respiração, grito, arrotos...) que se tornam as únicas e verdadeiras personagens da cerimônia (Deleuze, 2018b, p. 276-277).

Isso nos permite compreender a cena do conflito noturno para além da reação dramática dos homens aos cantos das mulheres, nos dois filmes, num sentido psicológico e cultural. Belisário (2014) analisa a cena de AHM como sendo a disputa pelo campo pela disputa da ação. Nesse sentido, se pensarmos que o corpo na forma do canto movimenta a narrativa, os homens estariam resistindo à imposição desse movimento a favor de um movimento próprio que pudesse se comunicar a câmera e instaurar uma nova experiência e uma nova versão dos fatos, tal como fazem as mulheres com os *Tirowa* após o canto deles na corrida de Tora. Em retrospecto, nada mais é, teoricamente, do que a potência, o fomento e o encontro de forças e paixões após a obsolescência do sistema de julgamento no cinema: “corpos exercendo sua força, ou sofrendo a de um outro: ‘cada plano mostra um golpe, um contra-golpe, um golpe recebido, um golpe desferido’” (Deleuze, 2018b, p. 203).

É interessante notar como a força pode levar a potência criativa à perfeição, ou pelo menos pretendê-la e chegar muito perto. Enquanto esse objetivo aparece como uma sombra sempre à espreita das mulheres de Ipatse, são os homens e os meninos de Sangradouro quem espreitam a perfeição a cada cerimônia. Sem treino

---

<sup>79</sup> Apesar de, diferentemente de AHM, parece que a câmera aqui se move mais em movimentos horizontais e verticais, no mesmo eixo, para mostrar as pinturas que estão sendo feitas. Em AHM temos enquadrados maiores que, ao invés de fazer a câmera se mover em seu próprio eixo, caminha pelo espaço cinematográfico.

ou preparação, eles são jogados no meio do ritual como nós. O melhor exemplo disso são as corridas, presentes ao longo de todo o filme (Toras, Noni, Sauri, e seus treinamentos entre os clãs, aqueles da mesma faixa de idade e de faixas de idade diferentes). Conta-se em depoimento que a corrida deve ser perfeita, que os meninos devem ser resistentes, pois a todo instante há outro Xavante de outro clã ou metade ritual com quem deve se engajar. Há, por fim, um homem Xavante que o jovem deve criar dentro de si (Maybury-Lewis, 1984); dentro do filme, como farsa.

Esse tipo de cinema alcança o desaparecimento do corpo visível, porque é ali um outro criado, inventado pela virtualidade de Outrem — de si, um não indígena, de um espírito, afinal. No “cinema-verdade, esta história não será contada: será mais bem revelada quanto menos se mostrar, mostrando-se apenas a maneira pela qual as atitudes do corpo se coordenam na cerimônia, de modo a revelar o que não se deixava mostrar” (Deleuze, 2018b, p. 286). Em outros termos, essas ficções são um problema do corpo, que fornece um espetáculo para o que antes era apenas intriga. Trata-se de um cinema dos corpos que, indireto e livre, articula-se no gestus (a voz, a pausa, o silêncio, inclusive) e no tempo, como se interrompesse o filme para que os corpos possam continuá-lo.

É importante ressaltar que a fabulação para os personagens jamais significa apenas a inscrição da ficção no real. Além da criação de um outro, de um povo, por vezes é também o aparecimento de um outro, e entendo que assim levo, por bem, as considerações de Deleuze ao pé da letra. Por quê? Porque quem às vezes trata de aparecer é um espírito, uma entidade, muito mais do que um monstro (ainda que, no fim, o aparecimento colabore para a criação do artista). AHM traz as danças, os cantos e as lutas da festa no final do filme e denota a ausência daquelas personagens mulheres de antes e, enfim, a presença dos *Itseke*, das Itão Kue-gü<sup>80</sup>. Muito mais sutil é o aparecimento dos espíritos *wadzepari'wa* no corpo dos padrinhos, em IJX, e que sequer são mencionados no filme, mas ainda assim levam a história e o ritual adiante.

As pinturas nas coxas das mulheres, “aquela vermelha em zigue-zague (teminhe), acompanhada por traços em forma de cunha (aguga inhombigü — ‘a

---

<sup>80</sup> Segundo Belisário (2014, p. 128) em interlocução com Mutua Mehinaku, coordenadora da Associação Kuikuro do Alto Xingu, o termo utilizado para as transformações no filme e durante o ritual é *etinki*, uma forma intransitiva derivada de *inki-*, que significa metamorfosear, inventar e criar, “itaōko etinkilü” — “as mulheres se transformaram, ou viraram ao outro mundo”, ao mundo dos espíritos, ou até “utinkilü leha kagaihai (eu me transformei em 'branco)’”.

unha do tatu-canastra’)” (Belisário, 2014, p. 129), funcionam como uma máscara ritualística alto xinguana, mais precisamente como a roupa, *ĩngũ*, que os *itseke* vestiam no tempo mítico para se transformarem, dando às mulheres a desaparecer, tal qual as máscaras *Noni* no filme *Xavante* e a pintura sofisticada dos padrinhos. Esse é o motivo do comentário e da referência que os homens espectadores fazem à chegada dos espíritos, espíritos lendários, grotescos e gloriosos no filme *Kuikuro*. Reiterando: “Certamente o problema não é o da presença dos corpos, mas o de uma crença capaz de nos restituir o mundo e o corpo a partir do que significa a ausência destes” (Deleuze, 2018b, p. 293).

O significado desta ausência e desta crença em termos narrativos nada mais é do que a longa preparação e preocupação da comunidade em dançar, cantar e dos meninos *Etepa* tornarem-se *Danhohui’wa*, *Tirowa*. Com falsidade ou não, a todo instante os personagens se movem pela crença de tornar a si mesmos múltiplos, virando a outros mundos, entre eles o mundo do próprio cinema, a ficção. Isso é visto desde o início, com a expectativa da cura de Kanu, que é quem canaliza o absurdo, suas pontas distintas na doença inicial e no vigor do ritual, mas que, nos dois casos, une ambos os tempos. O xamã e o médico que, a princípio, não podem curá-la conotam a independência das hiper mulheres no ritual. Tal independência é tanta que ela se cura sem um impacto dramático no instante em que essa informação chega. Nas cenas seguintes ela está ocupada e tão preocupada com a memorização dos cantos quanto as demais personagens que lhe pedem ajuda ou vimos até então. Na última cena com a sua filha na rede, em uma rima visual à doença do início, o momento da cura se realiza. E isso acontece após a cura do espírito pelo gestus do ritual, uma força bruta, erógena e solene na qual se vive a crença. Nesse momento, estica-se a fabulação até a tensão entre glorioso o grotesco. O mesmo pode ser dito dos jovens *Xavante*, que no fim têm revelada a inscrição do futuro, dos passados e do presente neles através da organização cíclica da verdade de sua sociedade. Ainda que seja algo contraditório e paradoxal, é o devir da fabulação que os levou até ali e continua levando.

Mas o corpo não se divide da crença neste mundo crônico e de forças anárquicas que é o mundo dessas obras. Crer no corpo seria crer na nova ordem que ele estabelece no mundo, de simultaneidade do tempo, do antes e do depois, sendo o devir a única maneira de estar nele. Nesse sentido, o encontro do cinema com o ritual é exemplar:

os corpos em performance, ritualizados, vibram na tensão estabelecida entre o novo e o velho, entre as forças que tendem à conservação e as forças que reivindicam inovação [...] são os próprios rituais que engendram abertura de espaço e tempo para o novo, a antiestrutura (Martins, 2014, p. 759).

Isto porque, a performance no filme-ritual está entre o rito e o jogo, de forma a contribuir para a noção geral e contingente de uma memória em ação. Essa memória é fundamental para estratégias de transição social, que interpretamos como de Eu para o Outro.

Isto é, não é forçoso associar o propósito dos filmes, a realização de um ritual que corria o risco de se perder, e a narrativa que os recupera através da fabulação e do devir, com o raciocínio criativo deleuziano, que diz algo como «e agora, como o artista vive de devir neste mundo apartado, que mais parece um filme ruim?». Para o filósofo, ele vive de crença, pois se a ruptura sensório-motora traz o impensável no pensamento, é o impossível que tem de ir atrás, de ligar novamente o mundo a si. Afinal, “o homem está no mundo como em uma situação óptica e sonora pura [...] somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nossa única ligação” (Deleuze, 2018b, p. 249).

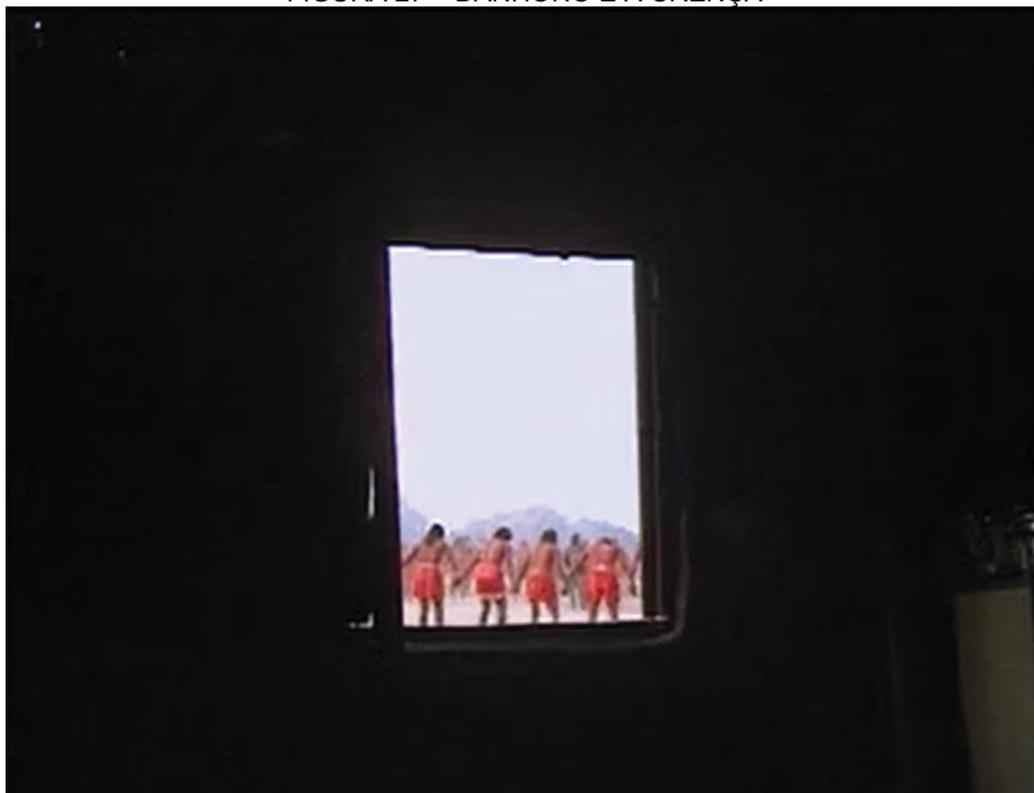
Este mundo está repleto de falsários e alguns artistas, de todo modo, de idiotas e indivíduos, aqueles interessados no espírito particular, indivisíveis — aqueles que a Antropofagia também critica. O discurso indireto livre caminha na direção oposta, crendo em sujeito e sujeito — mundo —, além de unidade, subjetividade, objetividade, objeto.

O certo é que crer não significa mais crer em outro mundo [...] apenas, simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de as coisas serem nomeadas: o “pronome”, e até mesmo antes do prenome (Deleuze, 2018b, p. 251).

Nos dois filmes, temos cenas emblemáticas de crença no mundo e no corpo, onde ambos estão presentes, revelando simultaneamente os estados idiotia e transição. Em IJX, na sequência de apresentação e canto dos padrinhos, logo depois do roubo das máscaras, esses homens aparecem dançando de mãos dadas no pátio da aldeia, através da janela de uma casa, fazendo uma grande moldura escura. Após o corte, uma mulher é vista olhando-os de fora, totalmente separada e

incapaz de colaborar na criação masculina. Por sua vez, em AHM, na sequência final, a câmera, posicionada do alto, deixa a linha do horizonte na parte superior do quadro, ao passo em que os homens e outros visitantes ficam encurralados no limite da vista, entre o céu e a terra. Enquanto isso, os três blocos de hiper-mulheres ocupam o centro de ação e força da cena.

FIGURA 27 – DANHONO E A CRENÇA



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

O corpo que não se separa da crença é, aliás, o corpo que não se divide do mundo. Na grande apresentação final de AHM, no trajeto da câmera e das mulheres durante a festa, do pátio até a casa de Kamaluhé e de volta ao pátio, Belisário observa que o espaço da casa é o mesmo espaço do ritual, “porque não se trata mais de um corpo que atravessa um espaço (ou que conecta dois espaços distintos), mas de um “corpo” que não se dissocia do espaço que, ao mesmo tempo, percorre e produz” (2014, p. 70-71). No caso de IJX, é até dispensável buscar uma cena específica que ilustre essa junção, uma vez que a casa dos adolescentes, *Hö*, também tem função ritual, sendo o que faz a sociedade Xavante funcionar (Maybury-Lewis, 1984) e o cerne do problema cultural (consequentemente do tempo crônico). Vemos várias vezes os meninos entrarem e saírem da *Hö* durante o filme. Isso

significa que o corpo se une ao mundo em uma só crença, descaracterizando a fronteira entre o público e o privado, com a idiotia que produz a multiplicidade e a diferença em indígenas e não indígenas fabulados (Outrem), caracterizando-os como uma invenção.

Expomos até aqui como a Antropofagia enquanto filosofia do corpo trabalha a questão da confusão figura-fundo, a reconexão com o Cosmos após a era da civilização técnica — ilustrada nas pinturas de Tarsila e nas performances dos vampiros Caraíbas — e a devoração pura e eterna como potência. Da mesma forma, analisamos como o corpo na imagem-tempo tem a fabulação como criação e devir, como o corpo não se divide da crença na religação com o mundo, como os filmes-rituais unem passado e presente, ficção e verdade num “nada” filmado. Devemos então, por fim, mostrar como tais âmbitos, que trilham, ainda, o mesmo caminho de invenção, diferem-se senão pela extensão do comentário oswaldiano ao homem natural tecnizado, à utopia do Matriarcado de Pindorama e sua ludicidade. Estes fatores, em AHM e IJX, são o cinema como prótese e transformação, tal qual foi, até aqui, somente tantos outros aliudes.

## 4.2 O NATURAL TECNIZADO

O que é constitutivo neste cinema [é a] presença imanente nos filmes de realizadores que operam uma antropofagia da linguagem clássica em reconfigurações não-convencionais e “anti-pedagógicas” de tratamento do conteúdo, é um devir-outro.  
(Bandeira, 2017, p. 104-105).

Na perspectiva oswaldiana, o Kuikuro se apropria ou canibaliza os métodos de produção tecnológica Ocidental de produção para subverter os discursos dominantes de “canibalismo fascinante,” “indianismo,” “indigenismo,” assim como qualquer classificação cinematográfica  
(Shamash, 2017, p. 140, tradução nossa<sup>81</sup>)

### 4.2.1 Câmera-corpo-cosmos

---

<sup>81</sup> No original: In the Oswaldian sense, the Kuikuro appropriate or cannibalize Western technological methods of production to subvert dominant discourses of “fascinating cannibalism,” “Indianism,” “indigeneity,” “indigenism,” as well as any cinematic classifications, by means of a distinctly Kuikuro aesthetic and tradition

Talvez o primeiro aspecto a ser ressaltado da Antropofagia em IJX e AHM seja a metalinguagem, porque através dela podemos transitar sincronicamente entre operações narrativas e filosóficas. Esse movimento nos permite conectar as ideias de Deleuze às de Oswald, da invenção marginal à invenção indígena, mais precisamente a ficção documental que se torna metadocumentário e metaficção. Neste contexto, emergem questões importantes sobre a verdade, o falso, o corpo, o mundo e a crença, sendo que, antes dessas últimas, instala-se a técnica.

Se a metalinguagem está presente em *Vampiro* e *Nosferato* como crítica e uma postura extremamente propositiva e positiva do estado da arte e da indústria cultural no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, trazendo narrativas, aparelhos, e personagens do rádio, da televisão e do próprio cinema, pode-se enxergar isso como uma tentativa de instaurar o tal do bárbaro tecnizado. Eles não diferem de IJX e AHM na representação direta do tempo, na construção do tempo em consonância e em oposição ao dinheiro, pois, nos quatro filmes o uso da câmera, o aparecimento e interação de cinegrafistas com os personagens constituem uma eloquente forma de criação. O que os distingue, nessa primeira questão, é apenas a cultura e a “cultura”, que são lados opostos de uma mesma moeda. Em ambos os casos, coloca-se um desafio: é o preço da criação, do devir.

Relembremos, sob essa ótica, como *Nosferato* chega ao Divino e cia. através de comportamentos emergentes e modelos, de Torquato à caráter. Tomamos a liberdade de discordar e complementar Cánepa (2010), em seu artigo *Nosferato no Brasil (1971): vampiro pop no cinema*, para ilustrar o conceito do bom e do mau falsário. Para a autora, o *modus operandi* desse desbundado “não sofre modificações quando se muda da Hungria para o Brasil [e] provoca mudanças por onde passa” (Cánepa, 2010, p. 330). Contudo, ele sofre mudanças, sim, como vimos<sup>82</sup>, e por isso acionamos as mesmas aspas comparativas que ela, emprestadas de Berta Waldman ao descrever o vampiro de Curitiba, Nelsinho de Dalton Trevisan. Para Berta, “o que perfaz a narrativa de Dalton Trevisan é justamente a ausência de mudanças, e o movimento que ele traça é o da repetição sempre igual” (Cánepa, 2010, p. 330 *apud.* WALDMAN, 1989, p. 1). Nos contos, o conquistador circula os arredores da Boca Maldita numa “repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas infindáveis” (Cánepa, 2010, p. 330 *apud.* WALDMAN, 1989,

---

<sup>82</sup> C. f. *Je est Umas & Outras com Ivampirismo* (3.4.1).

p. 1), como faz, sem perspectiva na fronteira americana com o México, o querer-dominar welliesiano do capitão de polícia Hank Quinlan, no suspense *A marca da maldade* (1958). Muito diferente é o querer-artista do anjo torto da Tropicália, que comenta o próprio cinema, tocando o *terrir* em Ipanema, bem como dos participantes dos rituais, que em alguns momentos são espíritos, mas a todo instante antropófagos.

Mas como e por que a tradição Xavante, Kuikuro e a indústria americana e do Cinema Novo impulsionam a criação de meta-filmes, meta-filmes-rituais? Porque além da convenção, que é par da invenção, a vida tornou-se um filme ruim. Inexplicavelmente, há um impossível paradoxal no espelho da arte que é arte do espelho, ser outra e mais outra imagem antes que a fria luz te capture. O mundo pré-histórico de Welles é o mesmo mundo do lixo de Nosferato, que morre no começo do filme, assim como o do Vampiro de Jairo e das hiper-mulheres e jovens guerreiros. A multiplicidade nesse cenário — mítico — de “caosmos” parte de uma condição pré-cosmológica virtual dotada “de uma perfeita transparência” dos corpos: se o jaguar mítico, por exemplo é um bloco de afetos humanos em forma de jaguar ou um bloco de afetos felinos em forma de humano; se o indígena é um bloco potente de afetos em forma de não indígena ou um bloco de afetos ameríndios. A fabulação, a “metamorfose”, “é uma figura (uma figuração) do devir” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 56). Assim, as personagens só podem ser múltiplas porque há cinema como realização do pensamento. Há um antropólogo ou um inimigo diante, uma verdade de Outrem. Logicamente, a saída é olhar pra frente: «Só me interessa o que não é meu».

Reiteramos, deste modo, que o cinema-verdade para Deleuze vai muito além de um estilo, atingindo um tipo de postura de comportamento litúrgico com o mundo, de dissolução das perspectivas e do tempo cronológico até a sua indistinção — o discurso indireto livre de Pasolini. A partir disso, vimos a câmeras de IJX e AHM passearam pelas aldeias, perdendo-se em seus personagens, cada um em um gestus, em um tempo, por seus motivos próprios trazendo uma nova intriga ou mote para o filme avançar: fragmentos de explicações, de omissões. Em AHM, “o discurso não é monofônico; ao contrário [...] vigora uma polifonia complexa, com diversas vozes orquestradas para manter a dinâmica musical” (Azevedo, 2018, p. 198). Assim como Deleuze fala do sumiço de *um* autor, Azevedo (2018b, p. 212) também comenta “a polifonia de autores” no *Manifesto antropófago*. Em IJX também

encontramos ao menos duas grandes falas dentro do filme: a verdade jocosa e a verdade solene do *Danhono*.

O ato de abrir aspas, para referendar e/ou parodiar já foi visto na marginália e é mostrado aqui pelos filmes de vampiro. Apesar disso, não queremos dizer que esses filmes utilizam o discurso indireto livre — até porque não vemos neles aldeias inteiras, apenas um protagonista-autor fabulação de um outro, se não vários outros —, mas a mudança das vozes é a perdição do ego e a afirmação do devir (Deleuze, 2018b; Pannaci, 2016). “O manifesto (substantivo) é antropófago, e elemento manifesto (adjetivo, no sentido de indiscutível, declarado, patente), ou seja, declaradamente antropófago” (Azevedo, 2018, p. 61); “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (Deleuze, 2018b, p. 219).

O *Manifesto* devora os demais manifestos, devora os cronistas dos séculos XVI e XVII, devora Marx, Nietzsche e Freud (Azevedo, 2018). Tal qual o vampiro, como metáfora do antropófago, é devorado por Jairo e Ivan para fazê-lo devorar o cinema; o brasileiro; e o cinema brasileiro (Cánepa, 2021; Panacci, 2016; Remier, 2009). Da mesma forma, os Xavante e os Kuikuro devoram a imagem estereotípica e convencional de seus povos, ou o que se esperava de cultura, também devoram o cinema-verdade e o não indígena (Bandeira, 2017; SHAMASH, 2017). Vejamos, isso é, talvez, o que resta quando a verdade dos colonizadores já cooptou o que uma vez foi uma verdade à parte, a verdade mítica tradicional de um povo. Por isso, fabular e devorar tem o mesmo horizonte, “não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo por vir” (Deleuze, 2018b, p. 323), um alargamento da condição humana (Viveiros de Castro, 2018).

Com uma palavra diferente, André Brasil (2021, p. 14) tem uma acepção semelhante do discurso indireto livre, baseada na economia política e criativa do perspectivismo ameríndio, a “diplomacia”. Para o autor, os realizadores indígenas, como Divino e Takumã mesclam a autoria, os seus personagens amalgamam-se com entidades, pajés, xamãs e ancestrais (Brasil, 2012; 2016).

Mas que essas formas estéticas e essas assinaturas sejam tensionadas, atravessadas e negociadas em processos coletivos (históricos e cosmológicos) talvez explique, em parte, sua contundência. Ou seja, que o “olhar” do diretor indígena seja sempre impedido de se fechar em uma perspectiva unívoca, talvez esta seja uma força deste cinema (Brasil, 2021, p. 13).

Não nos escapa, entretanto, que além de produção, a “diplomacia” é também predação (Viveiros de Castro, 2018a), uma experiência que Rouch sempre ressaltou, chamando-a de transe, e que mais tarde Deleuze denominou fabulação. Quando lembramos da Antropofagia, a indiscernibilidade de subjetividades é um cruzamento econômico, filosófico e *técnico*, não porque pensamos apenas em meios, mas porque a técnica é a transvaloração visível do mesmo na alteridade e vice-versa. Discurso indireto livre = “diplomacia” = “consciência participante” (Revista de Antropofagia, 1975 [n.p.]).

Eis novamente a premissa básica: nos filmes-rituais, no cine-transe, onde dificilmente um momento não é fabulação, “o corpo do cineasta não se furta nem se protege do atrito com o mundo” (Belisário; Brasil, 2016, p. 604) e o filme, em sua feitura, também não se distingue dele. Isso significa que por vários motivos, entre eles o caráter da imagens-cristal, diferente da imagem-ação, não cria imagens-lembrança nem se vale de uma continuidade de um mundo englobante. Pelo contrário, é o tempo que, diretamente, é representado no filme ou se introjeta nele, como nas longas passagens de AHM, que já dissemos ser um exemplo semelhante àquele de Cassavetes para Deleuze. Se o corpo no filme revela o tempo, o cine-transe, feito de corpo e de cinema no filme, é ali o devir, o novo tempo, o novo ser. É disso que se trata o movimento no Super-8, de Ivan a Jairo, inscrição do tempo, a 4ª dimensão influenciada pelos parangolés de Oiticica (Agra, 2010; Favaretto, 2019). Ou seja, não há cine-transe e discurso indireto livre se não há vivido.

O processo, entretanto, quando falamos de Antropofagia, não termina aí. O devir desse novo ser numa crença, falando por termos deleuzianos, precisa do cumprimento da síntese do homem natural tecnizado. Em outras palavras, é necessária a transvaloração da antítese técnica, isto é, pô-la ao lado do ócio e da comunhão dos viventes, filhos do sol. Se concordamos que a “cultura” e uma nova verdade são coroadas ao final de IJX, sem que a câmera esteja com os participantes das cerimônias que ocorrem durante o filme, coreografando, como em AHM, e ao contrário, operando fixa na mão do operador que faz movimentos de *pam* e *tilt*, o

movimento falso do homem natural se enche de tempo e de mundo quando os *Poredza'ono* correm contra os *Owawe*, treinando para a corrida final. E a mais perfeita corrida em direção ao homem por vir é a corrida até a antena parabólica camuflada entre as árvores. “É um cinema protético, e não mais mimético” (Margel, 2017, p. 95).

FIGURA 28 – PARABOLICAMARÁ



FONTE: Fotograma de *Iniciação do jovem xavante* (1999).

Além disso, a ideia oswaldiana correspondente ao falso é ainda mais radical, pois nela pode haver uma nova verdade, como prosperidade, mas não a sua propriedade. Se a falsidade indiscernível e injuntiva do falso, que não é apenas a cópia, mas o próprio modelo (Deleuze, 2018b), funciona como a posse, onde “direito e fato tornam-se indiscerníveis” (Nodari, 2005, p. 86), será a autoria, ou melhor, a não-autoria, que fará parte do modelo. A identidade dos artistas como última potência do falso é e será uma posse da ordem comum, que pode ser empregada ou não. Em outras palavras, dada a invenção fabular como verdade, ela:

a todo momento pode se converter em direito, e um direito pode voltar a ser puro fato [...] a posse cinde-se em uso (fato) e origem da propriedade (direito). A posse pode indicar tanto um estado de fato não protegida juridicamente, quanto um estado de direito (Nodari, 2005, p. 86).

Com Oswald, indo além de Deleuze, marca-se a ambivalência da autoria e da identidade. O poeta, muito antes, afirmava que “a posse defendida pelo ‘direito antropofágico’ não remete à cópia ou aparência falsificada da propriedade (a apropriação); ao contrário ela visa combater a noção mesma de propriedade” (Nodari, 2008, p. 22). Assim, ao tornar-se obsoleta a forma, tensiona-se até mesmo a propriedade da transformação. A transformação, antes, manifesta o caminho de transformação do «meu» para o «de outrem». Leva-se bastante a sério a abdicção das ficções (Deleuze, 2018b). Ainda que esta afirmação possa ser politicamente perigosa, não se pode ignorar que o povo, pelas regras do devir, é apenas um povo temporário, dando lugar a um novo povo e depois a outro ainda.

Isso se conecta ao mundo que vemos nos filmes e ao uso técnico do cinema enquanto extensão corporal e doravante temporal. Em *É Preciso Comer o Seu Duplo: Jean Rouch e o cinema antropofágico*, capítulo de *Arqueologias do Fantasma: técnica, cinema e etnografia*, Serge Margel (2017, p. 99), afirma que “para transformar a sociedade, a identidade de um povo subalterno ou de uma comunidade, é preciso comer seu duplo”<sup>83</sup>. Segundo Rouch, em *Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l’ethnologue*, citado pelo autor, cada pessoa tem um duplo, um biao que habita um mundo paralelo. Esse mundo não está além do nosso, como geralmente se pensa, mas é também um duplo deste mesmo mundo, sendo o domínio do imaginário, do sonho (o virtual para nós). O duplo é um espírito mestre das forças da natureza, potência, associada ao feiticeiro (nesse caso o Caraíba ou o cinegrafista), que cria a passagem e a relação entre os indivíduos e os mundos paralelos. No ritual, os modos de relação podem envolver a incorporação, a ingestão e a devoração (Margel, 2017), a indistinção. Ou seja:

Se a câmera pode ser comparada à pele ensanguentada do espírito que possui seu cavalo, o envio dos filmes para os laboratórios distantes, por sua vez, pode ser comparado à devoração do duplo pelo feiticeiro (Margel, 2017, p. 96 *apud*. Rouch, 2009, p. 152-153).

O cineasta, também visto como um feiticeiro nesta lógica, come o seu próprio duplo e o dos outros, suas vítimas, por meio da filmagem. Assim, pode “restituí-lo ou vomitá-lo”, ao mesmo tempo em que transparece e reflete todos em

---

<sup>83</sup> Não se trata da devoração oswaldiana, e, sim, da clássica em seus princípios antropológicos.

imagens, “que põem o indivíduo ou a sociedade inteira em comunicação com seus duplos” (Margel, 2017, p. 98). Como explicado pelo filósofo, é o duplo do feiticeiro, fora de seu corpo, quem come o duplo dos outros indivíduos (as virtualidades de Outrem). No cenário africano, ele se identifica com a velha hierarquia colonial, de modo que sua devoração é o contrário daquele “canibalismo do fraco” a que se refere Joaquim Pedro de Andrade ao seu *Macunaíma*, e menciona Guiomar Ramos (2008). Aqui é factível sair da civilização dominante e alcançar as premissas de outra identidade através do falso (Deleuze, 2018b):

Da filmagem à montagem, *Os mestres loucos* constitui uma coreografia dos mundos paralelos. O filme se torna ele mesmo a encenação de uma duplicação individual e coletiva. É um filme antropofágico que capta, grava, mas que também produz uma aparição do duplo e sua devoração. Esse retorno da imagem ou do duplo representa uma passagem singular entre realidade e ficção, que faz da incorporação do duplo a economia temporal de uma transformação identitária (Margel, 2017, p. 106).

Contudo, mesmo que as devorações em Accra, na Costa do Ouro africana, onde se passa o filme, e a nas aldeias de Sangradouro e Ipatse sejam conceitualmente semelhantes, salientamos que não se tratam do mesmo tipo de transe, muito menos do mesmo tipo de duplo e de cosmos. Se nos filmes do cineasta francês vemos a incorporação da autoridade colonial, com o peso das figuras do “comandante”, do “general”, do “tenente”, do “caporal de serviço” e da “prostituta”, em IJX e AHM vemos a invenção, a «excorporação», de entidades míticas, de uma nova tradição, de um indígena jocoso da interculturalidade, de Outrem na figura do “cineasta-antropólogo” ou do “consumidor”, o torcedor do Flamengo e o homem que faz cestas de vime utilizando a camiseta do Darth Vader em AHM. Logo, suas premissas e outras identidades (ou duplos), são marcadamente distintas, ainda que produzam o mesmo efeito de invenção artística de sua comunidade e de seu povo.

FIGURA 29 – STAR WARS EM IPATSE



FONTE: Fotograma de *As hiper mulheres* (2011).

Margel (2017, p. 95) recorda que, em *A câmera e os homens*, Rouch destaca a importância do controle do visor da câmera para o sucesso de uma sequência, pois nele enxerga e sente a libertação etnológica e cinematográfica. Nele, reavê a “barbárie da invenção”. O aspecto técnico desse “olho mecânico” e dessa “orelha eletrônica” (ROUCH, 2003, p. 90) também está presente na caricatura literária das interações que pinta Oswald no *Manifesto*: “Só podemos atender ao mundo orecular” (Revista de Antropofagia, 1975, [n.p.]). A respeito desse décimo sétimo aforismo, Azevedo (2018) lembra de outra máxima do autor — “a gente escreve que ouve — nunca o que houve” —, para afirmar que ele se proclama “testemunha auricular” ao invés de “ocular dos fatos”, como alguém que ouve falar e, conseqüentemente, sobrevaloriza “o valor lúdico” e relativo em detrimento do “mundo dos fatos” do “reino lógico” (Azevedo, 2018, p. 137).

Entendemos que a ponte larga e breve entre corpo, escrita ou cinema e mundo de Oswald, um conhecedor da língua que “opta por uma forma popular, ‘orecular’, ao invés o termo culto ‘auricular’, do latim *auriculare*, relativo ao ouvido ou às aurículas, do qual deriva ‘orelha” (Azevedo, 2018, p. 137) aproxima ainda mais Divino, Takumã e suas personagens de um ócio em sua in/excorporação cinematográfica. A ficção comunal, ou a identidade espectral, nos dois filmes toma uma postura contrária a de Rouch e de Pierre Perrault, de seriedade. Como “a corrente que intimou e intima Oswald a comparecer o faz para firmar a seriedade do riso por oposição à pretensão sisuda” (Motta, 2022, p. 27), o cinema protético Xavante e Kuikuro deposita a gravidade no riso, no ócio — as mulheres de AHM

preparam-se para o *Jamurikumalu* com aquele banho escarnecido, saem da água cantando; a bateção de água dos *Etepa* termina de forma desbundada, uns sujos de terra, outros a alguns metros do chão.

Além disso, a verdade cósmica da *Hö* e dos *Itseke*, na esteira do pensamento do cinema enquanto uma máquina xamânica (Belisário; Brasil, 2016; Brasil, 2012; 2013; 2016; 2021), também levanta o argumento pioneiro de Caixeta de Queiroz (2008), à luz de Lévi Strauss, sobre um “cinema indígena” oriundo de um “pensamento selvagem” e da bricolagem, cuja forma essencial, supostamente não domesticada de pensamento, centraliza-se no corpo e no sonho, permitido conceber a “câmera-artefato-corporal — câmera-máscara, câmera-pele-de-animal, câmera-flecha, câmera-canoa, câmera-armadilha, câmera-flauta, câmera-bicho-preguiça” (Belisário; Brasil, 2016, p. 604). No caso dos filmes, acreditamos, entretanto, que de forma geral trata-se de uma câmera-corpo-cosmos.

Quando afirmamos isso, colocamo-nos de encontro com a associação do privado e do político no tempo crônico, do desabamento de suas fronteiras, num sentido de coexistências sociais distintas, tal qual forças, que geram um “absurdo” (Deleuze, 2018b, 317). Quer dizer, não há mais “evolução do velho ao novo, ou revolução que salte de um a outro. Há antes [...] uma justaposição ou uma compenetração do velho e do novo” (Deleuze, 2018b, 317). Dessa forma, tudo entra em transe, torna-se aberração, como as hiper-mulheres, servindo de índice de uma violência mitológica, atravessando as casas modernas de *Ipatse*, e os *Etepa*, mais novos, desmaiando, sofrendo as dores do veneno dos *Tirowa*, mais velhos, em seus corpos.

Ao fim e ao cabo, é amplamente conhecido que os filmes-rituais são dupla e inversamente inventivos, pois além da fabricação do registro, são registros da fabricação: tradição e inovação se misturam na produção, como AHM deixa ver em suas cenas e diálogos iniciais de ficção e o velho de vermelho afirma nos primeiros quatro minutos de *IJX*, “aprendam a filmar”. O social produz essa filosofia, os novos rituais — antigos rituais que se restauraram com a filmagem como nova função integrada — por sua função social, precisam parecer tão estáveis e canônicos quanto aqueles anteriores à câmera (Martins, 2014). Samuel Leal (2017, p. 314) em *Cinemas Xavantes: alteridade e identidade sob o risco do cinema*, afirma que “por meio dessa maquinação entre olhar e memória, entre cinema e cultura, entre passado e futuro, entre tradição e transformação, [...] se reinventam com o cinema

para continuarem sendo o [...] que desejam ser”. Mas é claro que nos filmes o desejo, a paixão, é a mais a arte, a invenção do que a cultura e a convenção: ser então artistas; devires que se lançam, que quando providos do aparato do cinema e quando se tornam personagem, transformam o presente, o privado e o político, a si, e a relação com o Cosmos.

A natureza do transe, assim, é tanto espacial quanto politicamente temporal e natural tecnizado. O Cosmos antropofágico não se manifesta simplesmente porque o corpo encontra o mundo diretamente, mas sim porque o corpo, entre Outrem e cinema, tempos e crenças, restitui o mundo. O artista deleuziano é o Caraíba que apresenta e vive o devir, a terra sem males hoje, a errância antes no tempo e depois no mundo, movimentos organizados do falso, absurdo do virtual e do atual. O pé plantado do Abaporu, os meninos cuspiendo para esfriar o sol, os *Itseke* saindo da floresta para a aldeia, como crença no corpo e no mundo, jamais poderiam acontecer se não houvesse uma questão temporal resolvida na crença. Oswald deixa isso apenas subentendido, mas, num sentido prático, a utopia e a transvaloração do sentimento órfico não são mais nada além disso. Numa terminologia antropofágica, o cinema no (uno) mundo compossível une corpo, cinema e cosmos como artefato coletivo contraontológico. Por que a câmera é tão personagem quanto os participantes do ritual, entra em transe com eles, e por que aparece tanto quanto as bordunas, as máscaras e as pinturas? Por isso mesmo, ela é o corpo e o mundo nos quais se crê.

O corpo antropofágico não tem começo. Corpo e paisagem são engrenagens de uma mesma maquinaria, um totem máximo (Aguilar, 2010). Mas qual começo palpável ele teria, senão uma afirmação, um tremendo sim da vida perante a abstrata nobreza da morte, do negócio e sua diacronia? O corpo começa no que se crê impossível, não necessariamente no tempo, mas num problema do tempo, num depois que só o relógio cria. “A civilização da máquina que é a do trabalho e do tempo contado” (Andrade, 1978, p. 159). Portanto, a fabulação, que confunde e depois reorganiza tempos, é de maneira mais imanente, menos surrealista do que Rouch supunha, e mais antropofágica — não por subvalorizar a técnica — pois ele nunca revelou um outro mundo subjetivo que se escondia no mundo, mas sim uma outra forma de ser com a técnica, com o tempo, que trazia o mundo de volta.

Podemos dizer que esta é a principal variação retroativa da Antropofagia no cine-transe ensinado por Mari Corrêa ainda nos primórdios das oficinas do VNA. Pode-se pensar que é jocosidade, o ócio e o riso, os quais mencionamos anteriormente, mas não, ou não somente. É possível gozar do Cosmos, do corpo-mundo, tal a recepção da alteridade, da espectralidade no falso que traz comunhão artística entre indígenas, não indígenas, ancestrais, espíritos etc., visto que a verdade é errática. Em CMF, Oswald é categórico: “só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica, resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia” (Andrade, 1978, p. 129).

Contudo, se ainda quisermos defender que Antropofagia nunca, muito menos agora, pretendeu ser outro-Eu, mas eu-Outro e que, por isso, há uma relação sincrônica entre o tempo vivido (cotidiano) nos filmes-rituais e o vivido na marginália superoítista, devemos assinalar mais uma coisa: que o discurso indireto livre das fabulações é um propenso candidato cinematográfico de perspectivismo ameríndio, assim como os fragmentos de colagens noonstrutivismo de Agra (2010), ambos como parte de um cinema antropófago. De acordo com Deleuze (2018b), isso significaria que por privilegiarem o E sobre É, Outrem como o “fora” ou o cosmos antropofágico e antropófago está no entre: entre cortes ou entre perspectivas, não mais no fora de campo, no englobante, na situação.

Não queremos resumir a Antropofagia a um dos “três vértices de uma alter-antropologia indígena que é uma transformação simétrica e inversa da antropologia ocidental” (Viveiros de Castro, 2018, p. 34)<sup>84</sup>, embora se valha dela (alteridade como alteração). Segundo Oswald, ela não é nenhum desses lugares aos quais nos leva. É válido explicar como a comunhão é outro ponto de chegada: “[a cultura matriarcal] compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão” (Andrade, 1978, p. 143)<sup>85</sup>.

Para Deleuze (2018a), o fora-de-campo, no regime da imagem-ação, é a cena não invisível que está fora das quatro linhas do enquadramento, mas ainda

---

<sup>84</sup> Em um dos níveis, talvez o último para Viveiros, trata-se de uma interessada revisão pós-estruturalista de Lévi-Strauss, parentesco enquanto multiplicidade e diferença, estrutura não mais arborescente, mas rizomática (2018), uma cabida renovação à interpretação do método estrutural na antropologia, e não é certo que é isso que queremos afirmar.

<sup>85</sup> Aspas de *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial*, publicado originalmente nos Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, vol. 1, março de 1950, Instituto Brasileiro de Filosofia São Paulo, págs. 229-231.

pertence à determinada diegese. Ele é detentor de dois aspectos inversamente proporcionais: à medida em que se determina o campo — o que é visto em tela —, um espaço conjugado e invisível, mas imanente, como um conjunto contínuo pressuposto e estendido ao todo do universo, se abre. É, por sua vez, conotativo de uma relação com o *todo*.

Por outro lado, quando o discurso do narrador é indireto livre,

é o método do ENTRE, “entre duas imagens”, que conjura todo cinema do Um. [...] Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, ou seja, a fronteira. O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens (Deleuze, 2018b, p. 262).

Em outros termos, se seguirmos fielmente a abordagem de Deleuze como uma aproximação entre Antropofagia como filosofia e a narrativa dos filmes-rituais, não há um plano exterior, um todo que se inscreva e se indique no visível; são apenas forças. Os planos mítico e cultural dos cosmos são um só em vários pensamentos, em várias variações, como a pintura preta dos *Tirowa* é a silhueta das casas Xavante a cada amanhecer, e o vermelho céu da aurora é a cor da pintura dos Etepa, mas, fundamentalmente, ambos são a camisa rubro-negra do Flamengo; corpo sem começo nem fim — a comunhão na Antropofagia, a religação (crença) na imagem-tempo. Na realidade, o interstício entre as imagens, que seria o lugar do fora, agora um vazio, marca a transição do transe, da fabulação, e o intervalo de linguagem que é o equívoco, no sentido atribuído por Viveiros de Castro (2018a), está na passagem de um narrador a outro, o tal “e” (Deleuze, 2018b, p. 262) — novamente, a comunhão. A indistinção com o outro é o limite, mas o “que é o tabu senão o intocável, o limite?” (Andrade, 1978, p. 77; 198)<sup>86</sup>. Eis o nosso totem.

---

<sup>86</sup>O equívoco é fundamental no perspectivismo ameríndio como o principal modo de comunicação entre diferentes posições perspectivas, onde sempre se necessita de uma tradução. “Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocidade originária e uma redundância última [...] um equívoco não é um ‘defeito de interpretação’, no sentido de uma falta, mas um ‘excesso’ de interpretação, na medida em que não percebemos que há mais de uma interpretação em jogo [,] ao passo que o equívoco é o que se passa no intervalo, o espaço em branco entre os jogos de linguagem diferentes” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 91-92). Para mais, ver: Viveiros de Castro, E. **Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation**. Tipití — Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, v. 2, n. 1, 2004, pp. 3-22.

A questão central é salientar como o corpo, ao concentrar filosofia, antropologia, religião e política, é, como “descida antropofágica”, a maior potência nos filmes-rituais (Revista de Antropofagia, 1975 [n.p.]). O novo gênero humano anuncia a sua chegada numa esperança chamada prótese, ou excorporação cinematográfica, a transvaloração da técnica a favor do ócio e do lúdico de suas criações — sendo outro — e assumindo que elas não vêm somente da confiança no espectador, da influência de indigenistas e antropólogos, mas também, senão principalmente, de crença no corpo e da utopia cósmica.

Confundir-se com o duplo, com o espírito, com o vampiro, com o não indígena, com o próprio indígena de seu povo, com o espectro, um “nada”: de maneira aparente, forçada, falsa, paródica, transformar-se em um (Deleuze, 2018b; Ramos, F., 1987; Wagner, 2020) ou experimentá-lo (Viveiros de Castro, 2018), e negar-se, negá-lo enquanto identidade e inteiro. As consequências das impurezas comunicacionais, como vimos, são uma aliança, uma religação e uma comunhão sublime e monstruosa, nietzscheanamente contra a moral, deleuzianamente contra o Estado<sup>87</sup>.

São monstros apenas porque foram forçados a entrar em seu papel manifesto [...] O ator é um ‘monstro’ ou, antes, os monstros são atores natos [...] porque encontram um papel no excesso ou no defeito que os afeta. Mas, quanto mais a imagem virtual do papel se torna atual e límpida, mais a imagem atual do ator entra nas trevas e se opaca. (Deleuze, 2018b, p. 111-112).

É nítido como uma bondade devirando em preguiça tem muitas vozes, rostos, culturas para preservar e cartas para escrever às Icamíabas, tornando o transe de um único corpo em corpo celeste — sequestrando a sociologia mariaioandriana. A linha jocosa e lúdica, expande mas sobretudo subverte, é claro, o trabalho de registo em (séria) brincadeira de contação, *gestus* de ordenação. E apenas assim entendemos: a degeneração do phagos é o logos; todo homem natural tecnizado é herói sem nenhum caráter e profissão. É livre, conscientemente livre enquanto complexo devir comunicando.

---

<sup>87</sup> Sobre o projeto deleuziano n’O *Anti-Édipo* e em *Capitalismo e Esquizofrenia*, principiado na inversão do platonismo em a *Lógica do Sentido*. “Cortar o vínculo natal entre conceito e o poder, em outras palavras, entre a filosofia e o Estado” (Viveiros de Castro, 2018a, p. 116).

Desde o começo sabíamos que o homem natural tecnizado seria um canibal-comunicador, mas não necessariamente um comunicador-monstro. A transformação de perspectiva como impulso de invenção mostra uma fenda nas terras e nos corações, entesa ora em sarro ora em clamor pelo impossível num odioso glorioso tempo. Pois, “sem dúvida, é na América que está criado o clima do mundo lúdico e o clima do mundo técnico” (Andrade, 1978, p. 127).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CINEMA AMERÍNDIO INFORMARÁ

A dissertação buscou debater, apresentar e preencher as lacunas de um objeto, de teorias e de campos complexos, cindidos por polos epistemológicos e realidades conceituais opostas. Assim, sistematizou e fracionou apenas o necessário, isto é, a linha de pensamento que une Nietzsche e Deleuze — que atinge primeiro o apetite de Oswald de Andrade no século XX, e depois a voracidade contagiante de Viveiros de Castro nos dias de hoje. Nosso propósito era mergulhar naquilo que poderia tornar indistintos os espaços, os territórios, as filosofias e saberes, as técnicas, enfim, as culturas: o tempo.

Apresentamos esse debate na Introdução e na apresentação dos capítulos de um modo que não nos esquecêssemos o quanto o campo da comunicação social no Brasil deve à ideia antropológica de cultura e a um princípio metafísico de transcendência, que antes gera desuniões e generalizações do que relações com a diferença. Neste estado, deparando-nos sempre com a cultura, com a não-cultura, com o que está entre as culturas, com híbridos, com supostas impurezas, questionamos se seríamos hábeis em continuar falando sobre os meios, sobre a comunicação, sobre os media, sobre o diálogo, sobre a arte etc., sem falarmos sempre da autenticidade, da identidade? Poderíamos falar em comunicação ao abrir mão de um vocabulário que retorna e fundamenta a própria ideia de cultura?

A inserção do tempo, do devir, na comunicação é fundamental para discuti-la fora dessa zona de dependência que Oswald tanto combateu. O tensionamento da cultura para conceituar um cinema nesta pesquisa reflete o tensionamento das semelhanças, em que as pontas emissor e receptor (cineasta indígena e espectador não indígena), niveladas por um mesmo princípio antropológico e filosófico, decifram da mesma maneira a mesma mensagem. Esses princípios ao longo da nossa pesquisa, contudo, mostraram-se insuficientes para compreender uma série de diferenças presentes nos filmes, o que nos leva a partir de outro ponto inicial em outras comunicações e ontologias: o corpo — a invenção e a monstruosidade das relações — como uma potência.

O corpo como multiplicidade na metafísica da predação de Viveiros de Castro encontra o corpo como crença e conjunção de tempos passados e presentes na imagem-cristal, que encontra também o corpo como experiência filosófica e revolucionária de passado, presente e futuro na Antropofagia. Não estamos

sugerindo que, em questão de tempo, amanhã ou depois, o indígena chegará à técnica, e o não indígena à natureza, mas sim que natureza (Cosmos) e técnica (aquela de autossuficiência lúdica em contraposição à de autossuficiência laboral) mantêm-se trancafiadas se as relações estiverem limitadas ao simples *ser com* alguém ou qualquer coisa. (*Com*)*vir a ser* como convir, é potência, é o primeiro passo depois do fim do cinema como mera comunicação social.

Neste contexto, devemos decidir se as filmagens são retratos fiéis de como as coisas são, retratos fiéis de transformações, falsos retratos de como as coisas são, ou, ainda, falsos retratos das transformações. Preferimos a última opção, a verdadeira antropófaga, uma metonímia do jogo entre atual e virtual. Afinal, não haveria finalidade maior para o cinema aqui do que pôr diferenças em comunhão através da contaminação e da experiência, transformando qualquer elegia no plano do elogio e vice-versa, ludicamente indo além do plano da cultura. É sobre, finalmente e sempre, cercado por equívocos, experimentar a si mesmo como outro, e ver o outro como experimentado por um eu, que não é o eu, mas algo tão falso, tão outro, quanto ele é para mim. Seria isso, num plano sensível, cinema experimental?

Acreditamos ter atravessado a encruzilhada intercultural com o mesmo impensável no pensamento das personagens da crise sensório-motora, pois compreendemos ser essa mesma crise que traz o tempo, que tornou a discussão carente de uma sincronia e de uma filosofia do corpo que permitisse repensar as relações e a comunicação. Com isso queremos, e quisemos a todo instante, dizer a *philosophia ancila sotiologiae*.

Com essa questão em mente, sentimos o dever de reiterar, mais uma vez, que, mesmo com as aproximações e as proposições indiretas acerca da comunicação ao longo de todo este trabalho, ela não esteve presente senão no horizonte das nossas preocupações. Um desdobramento de uma comunicação antropófaga, pertinente à mesma afinidade que produzimos com Oswald de Andrade e Deleuze, precisa ser eventualmente trabalhado. Na Introdução, tratamos de sugerir como ela se aproximaria da comunicação aberrante de Deleuze e Guattari, tanto por suas criações quanto por suas críticas. Mas debruçar-se sobre ela também requereria um olhar atento para as filosofias e as teorias da comunicação em geral, algo que, enfocando o cinema como técnica e diferença, não pudemos dar conta.

Por outro lado, como buscamos demonstrar, o aprofundamento no aspecto técnico explicita como este deriva de variações nietzschianas da potência e da transvaloração, que encontram um sinônimo no falso. Isso significa que se a “cultura” local se afirma nos dois filmes discutidos pela apropriação da forma, afirma-se intrinsecamente que a interculturalidade e a intercomunicação se dissolvem, sob nossas chaves imanentes, em devir e religação. Para além disso, em alguns momentos falamos de uma religação protética, mas, talvez, seria mais adequado falar de uma de excorporação técnica, em um investimento total na transformação e na monstrosidade, ao invés de utilizar uma palavra que conota uma teoria da comunicação e dos meios não analisada por nós. Nossa intenção foi falar de uma extensão ontológica e não só midiática.

Vimos também como IJX tem transposta a ordem etária e de classe à estrutura narrativa, assim como os Kuikuro têm, muito propriamente, a tendência ficcional. No entanto, isso não pode ser superestimado em detrimento da subversão das *relações com o fora*, ou seja, a emergência do corpo(-câmera-cosmos) por causa de Outrem.

A semi ausência da história e da variação do que viria a ser um filme-ritual — exceto por Rouch —, bem como o ritual propriamente dito, traria para a base da pesquisa algo que, junto da criação e da filosofia (Wagner e Deleuze), não poderíamos assimilar suficientemente: provocação que lançamos para futuros trabalhos. A operação, portanto, foi de transpor o filme-ritual e o cinema de realização indígena na Antropofagia, uma tentativa de introduzi-la como outro capítulo na história do cinema como psicomecânica, com novos conceitos que extrapolam a realidade fílmica por meio de uma conduta, uma atitude.

As premissas de autodenominação no cinema e no ritual, respectivamente, *A'uwe* (gente), *ótomo* (donos ou mestres) e, é claro, autor, desprendem-se da autoctonia, do território e da obra. Na imagem e no gesto percebe-se e vive-se também, cada vez mais, num mundo inventado. O único mundo em que se deve acreditar é no mundo da crença no impossível, que é o corpo; e o corpo é o devir e a potência antropofágica perante o Cosmos. Juntando, enfim, Oswald e Deleuze, irrompe-se a crença na utopia matriarcal, quando o sentimento órfico livra-se do Ser e do tempo do relógio a favor do ócio do vir a ser. A comunhão da descida antropofágica — ao mesmo tempo social, política e religiosa. Nesse sentido, devemos ainda averiguar o quão *Weltanschauung* ou *Weltbild* (o plano de circulação

de conceitos) é a Antropofagia depois do trabalho de Eduardo Viveiros de Castro e a nossa breve relação entre Oswald e Deleuze no plano da experiência mental e protética — que chamamos em alguns momentos de filosófica e social.

Apresentamos uma genealogia estética-ideológica-filosófica baseada nas linguagens e proposições dos filmes e do projeto VNA como um todo. Essa abordagem difere daquelas realizadas anteriormente, que passam pelo cinema documental, etnográfico, autoetnográfico de povos ameríndios localizados em diferentes países, com abordagens contracoloniais, decoloniais e outras — o que não é considerado oposto aqui, apesar da livre associação crítica que empregamos. De fato, é importante concordar com Viveiros de Castro que, de um jeito particular e controverso, Oswald foi decolonial *muito avant la lettre*, entre as idas e vindas de sua vida política e privada.

Considero esta uma tímida ressalva, pois contém uma escusa, e contempla, é claro, a dificuldade de pensar e acabar falando em nome de realidades distintas, de abordar o ritual, utilizar uma teoria que afirma o pensamento indígena ser mitológico, estrutural, e unir povos apressadamente. Isso, juntamente com as influências que atribuímos ao cinema de realização indígena, contudo, jamais dispensariam o diálogo e uma construção mais compartilhada, ainda que neste momento, teoricamente, a pesquisa faça sentido. Deve ficar claro também que este trabalho sobre os filmes-rituais do VNA é como um recorte temporal que ainda precisa ser atualizado — especialmente depois de *Martírio* (2016) —, depois de quatro (ainda mais) infames anos (2018-2022) de política anti-indigenista e a maior politização desses cineastas. O número de filmes de denúncia, em relação aos filmes de preservação e memória, aumentou consideravelmente. O tom dos filmes é outro, dos rituais filmados também.

Contudo, devemos lembrar como ideologicamente a Antropofagia se desenha: matriarquista para Augusto de Campos; contra o Estado para Alexandre Nodari, Maria Carolina Amaral e Viveiros de Castro. É desta forma, e não de outra, que ela restitui uma cosmologia ao Ocidente — há muito perdida, como afirma o filósofo Yuk Hui em *cosmotécnica como cosmopolítica* —, mas, como sabemos, em conjunto com o multinaturalismo. Assim, vimos de que maneira a Antropofagia, o cinema e a comunicação contemplam um ao outro: o corpo é posto em comum com as diferenças através da transformação.

Explorando desde o começo a questão da autoria e da subjetividade das personagens, em cena ou não, ultrapassamos as invenções simultâneas do povo e da comunicação. Em outras palavras, nesse *entre* corpos e falsos, vimos como deve vir antes a cosmotécnica da cultura com aspas do que a cosmologia das aspas da cultura; antes a pragmática — e polissêmica — ironia formal de declarar a posse baseado nas partes, em vez da propriedade das perspectivas. Mas não nos esqueçamos que o devir também é uma forma de ser e comunicar. No filme-ritual, está-se pelas aspas reticenciadas, portanto. Discursos indiretos e livres entrelaçam-se nas personagens, permitindo que qualquer um possa se identificar.

Quanto ao cinema antropófago, temos de um lado o Cinema Marginal, com seus cafajestes, prostitutas e intelectuais, e, de outro, os filmes-rituais realizados por indígenas, com seus cineastas, anciãos, espíritos etc. Em ambos há tanto a comunização, a virtualidade da cultura, quanto o perigo da autofagia, das baixas antropofagias e baixas traduções. Contudo, tão só o segundo supera filosoficamente a dicotomia natureza-cultura e cumpre a síntese *homem natural tecnizado*. Pegando emprestado a nomenclatura do bom e do mau falsário, podemos dizer que só um deles é um monstro bom. O cinema de realização indígena, “cultural”, converge as virtualidades técnicas ao seu Cosmos, coisa que os vampiros na ditadura do último Ocidente não têm.

Nesse decorrer da potência das impurezas, buscamos afirmar como o cinema de realização indígena conceitua o cinema antropófago. Ensaíamos entrever a transgressão, devotar o problema da cultura à seriedade do riso, arte e vida à mesma panaceia. De igual maneira, aprofundar para solidificar o *savoir-faire* sensível dos filmes-rituais, enquanto a constante lúdica antropofágica pinta de amarelo os tijolos dessa estrada. Pois a terra sem males é o homem natural tecnizado, a aventura experimental da comunidade por novas formas de comunicar o mundo e criar fatos e afetos. Todo vivente pode gozar dessa viagem, deve ir além de sua comarca, ir aos Cosmos, ir ao cinema.

## REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **O Dada e o Surrealismo**. Tradução de Leila Coelho Frota. Editorial Labor do Brasil, S. A., 1976.

AGUILAR, Gonzalo. **Por una ciencia del vestigio errático**. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade. Buenos Aires: Grumo, 2010.

ANDRADE, Oswald. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AGRA, Lucio. **Monstrutivismo**: reta e curva das vanguardas. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.

ALVERNAZ, Sabrina. Estética da Repetição em Itão Kuegu - As Hiper Mulheres (2011). **ANIKI**, v. 9, n. 2, p. 240-265, 2022.

ARAÚJO, Juliano José. **Cineastas Indígenas, documentário e autoetnografia**: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. 2015. 270 f. Tese (Doutorado) Curso de Mídias, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2015.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.) **Vídeo nas Aldeias 25 anos**: 1986-2011. Tradução de David Radgers. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

AS Hiper Mulheres. Direção: Takuma Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2011. 1 filme (80 min), sonoro, legenda, color. Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/as-hiper-mulheres/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

AUFDERHEIDE, Pat. Vendo o mundo do outro, você olha para o seu: a evolução do Projeto Vídeo nas Aldeias. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.) **Vídeo nas Aldeias 25 anos**: 1986-2011. Tradução de David Radgers. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 180-186.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia** — palimpsesto selvagem. São Paulo: Sesi, 2018.

BANDEIRA, Philipi Emmanuel Lustosa. **Documentário radical ou a ficção como colaboração**: invenção, disjunção e cinema compartilhado. Devir e cosmovisão em As Hipermulheres. 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Recife, 2017.

BENTES, Ivana. Câmera muy very good pra mim trabalhar. *In*: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 51-63.

BELISÁRIO, Bernard. **As Hipermulheres**: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BELISÁRIO; BRASIL. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **sociol. antropol.** Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, dez. 2016.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 187-226.

BERNARDET, Jean Claude. O documentário e a alteridade. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.) **Vídeo nas Aldeias 25 anos**: 1986-2011. Tradução de David Radgers. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

BRASIL, André. Cineastas-Guardiões: hipótese sobre a autoria no cinema indígena. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2021. P. 1-19. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/cineastas-guardioes-hipotese-sobre-a-autoria-no-cinema-indigena?lang=pt-br>. Acesso em: 28 mar. 2023.

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. **Significação**, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 245-267, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71683>. Acesso em: 8 jul. 2023.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *In*: **Devires — Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2012.

BRASIL, André. Ver por Meio do Invisível: O cinema como tradução xamânica. 2016. **Novos estud.** CEBRAP, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 125-146, nov. 2016.

CAIXETA DE QUEIROZ, Rubens. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires**, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul./dez. 2008.

CAIXETA QUEIROZ, Rubens. Política, estética e ética no Projeto Vídeo nas Aldeias. *In*: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 40-50.

CAMPOS, Augusto de. **Revistas re-vistas**: os antropófagos. Revista de Antropofagia. Edição fac-símile. São Paulo: Abril, Metal Leve S.A., 1975.

CAMPOS, Haroldo de. Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *In*: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. Perspectiva: São Paulo, 1992.

CÁNEPA, L. L. Nosferato no Brasil (1971) vampiro pop no cinema brasileiro. **Animus — Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 20, n. 44, p. 308-332, 2021.

CARELLI, Vincent. Moi, un Indien. *In*: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar -Indígena**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 21-32.

CARELLI, Vincent. **Entrevista**. Gravada no dia 30 de abril de 2010 no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo, para o projeto Produção Cultural no Brasil. São Paulo.

Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prodcultural/integra/integravincen-carelli.html>. Acesso em: 2 abr. 2022.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.) **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Tradução de David Radgers. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

COLETIVOS de Audiovisual Indígena no Brasil (org.). Carta de Diamantina. **Vídeo nas Aldeias**, Diamantina, 25 jul. 2013. Disponível em: <http://videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=69>. Acesso em: 13 jul. 2022.

CARVALHO, A.; MORAES, F; CARELLI, V. A luta do cinema indígena. **Revista Zum 12**, [n.p.], 30 jul. 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-12/entrevista-carelli/>. Acesso em 10 mai. 2023.

COELHO, Rafael Franco. **Iniciação um olhar videográfico sobre mito e ritual Xavante**. 2007. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2007.

CORRÊA, Mari. Conversa a cinco. *In*: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006a, p. 34-48.

CORRÊA, Mari. Vídeo das Aldeias. *In*: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 23-39.

CORRÊA, Mari. Vídeo nas Aldeias no olhar do outro. *In*: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006b. p. 8-10.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I - Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II - Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018b.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: Hedra, 2019.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e Diálogo cultural: experiência do projeto vídeo nas aldeias. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo nas Aldeias: a experiência Waiãpi. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 25-36. 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40299>. Acesso em: 8 jul. 2023.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Diálogo entre Povos Indígenas: a Experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 38, n. 1. p. 205-259, 1995.

GRIERSON, John. Primeiros Princípios do Documentário in: LABAKI, Amir (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, pp. 20-24, 2015.

HENLEY, Paul. **The adventure of the real**: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

LAMAITRE, Georges. **From Cubism to Surrealism in French Literature**. [S.l.]: Harvard University Press, 1941.

LEAL, Samuel. **Cinemas Xavantes**: alteridade e identidade sob o risco do cinema. 2018. 332f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MARGEL, Serge. É Preciso Comer o Seu Duplo: Jean Rouch e o cinema antropofágico. In: PENNA, João Camillo (org.). **Arqueologias do Fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)**. Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições. 2017.

MARIN, N.; MORGADO, P. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIJIKI, R. S. G.; NOVAES, S. C. (org.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 87-108.

MARTINS, Alice Fátima. As hiper mulheres kuikuro: pontos sobre cinema, corpo e performance. **Sociedade e Estado**, v. 29, n. 3, p. 747-766 2014.

MAYBURY-LEWIS, David. **A sociedade Xavante**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

MINUANO, Carlos. Abandona pelo Ministério da Cultura, cinema indígena agoniza sem recursos. **UOL Cinema**. 02/09/2014. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/09/02/abandonado-pelo-ministerio-dacultura-cinema-indigena-agoniza-sem-recursos.htm>. Acesso em: 8 jul. 2023.

MIGLIORIN, Cézar. Território e virtualidade: quando a “cultura” retorna ao cinema. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 275-295, 2013.

MOREIRA, Samir Gid Rolim de Moura. Por outra inter-epistemicidade do cinema indígena brasileiro: uma crônica de influências suprarreais. Intercom—Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In: 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 46, 2023, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: PUC Minas, 2023.

MOREIRA, Samir Gid Rolim de Moura. Tudo e “Nada”, Pourquoi Pas? Reflexões sobre o estilo cinematográfico entre a antropologia e o surrealismo no cinema do

projeto Vídeo Nas Aldeias. Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, 10, 2021, Curitiba, **Anais...** Curitiba: UNESPAR pp. 246-256, 2022.

MOTTA, Leda Tenório. **Cem Anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

NASCIMENTO, L.G. **Etnocomunicação indígena como prática de liberdade decolonialista e ancestral na formação comunicativa da Webrádio Yandê**. 2020. 147 f. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

NODARI, Alexandre; AMARAL, Maria Carolina de Almeida. A questão (indígena) do Manifesto Antropófago. **Direito & Práxis**: Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, p. 2461-2502, 2018.

NODARI, Alexandre. Grilar o improfanável: O Estado de Exceção e A Poética Antropofágica. **Outra Travessia**: Santa Catarina, v.1 n. 5, 2005.

NODARI, Alexandre. Um Antropófago em Hollywood: Oswald espectador de Valentino. **Anuário de Literatura**. v. 12 n.1, p. 17-26, 2008.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo, Perspectiva. 1979.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro; SILVA, José de Oliveira dos Santos. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. **Polis**, v. 38, n. 1, [n.p.], 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/polis/10086>. Acesso em: 14 jul. 2022.

NUNES, Karliane M. (R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil. **BRASILIANA— Journal for Brazilian Studies**. v. 5, n. 1, nov. 2016.

PANNACI, Renato Coelho. **O Cinema e a Crítica de Jairo Ferreira**. 2013. 196 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PINHANTA, Isaac. Você vê o mundo do outro e olha para o seu. *In*: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 12-20.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense; EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

RAMOS, Guiomar. **Um Cinema Brasileiro Antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Fapesp. 2008.

REMIER. **Ivan Cardoso — O Mestre do Terrir**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Edição fac-símile. São Paulo: Abril, Metal Leve S.A., 1975.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zumbi**. São Paulo: Hedra, 2021.

ROUCH, Jean. O cinema etnográfico. *In*: LABAKI, Amir (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROUCH, Jean. The Camera and Man. *In*: HOCKINGS, Paul (Org.). **Principles of visual anthropology**. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.

SHAMASH. Utopic Cannibalism in Carlos Fausto, Leonardo Sett, and Takumã Kuikuro's *As Hiper Mulheres*. *In*: SANTOS, A.; BEAUCHESNE (org.). **Performing Utopias in the Contemporary Americas**. 1. ed. Palgrave Macmillan, 2017.

SILVA, Fernanda Oliveira. **O cinema indigenizado de divino Tserewahú**. 2013. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2013.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical** — Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

STOLLER, Paul. **The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

WAPTÉ Mnhõno — Iniciação do jovem xavante. Direção: D. Tserewahú. São Paulo: Vídeo nas Aldeias, 1999. 1 filme (56 min.), sonoro, legenda, color. Disponível em: [vhttp://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=65](http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=65). Acesso em: 5 dez. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A propriedade do conceito: sobre o plano de imanência ameríndio. *In*: **XXV Reunião da ANPOCS (ST23)**, datilo. Caxambu. 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Mármore e a Murta *in*: **A inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Que temos nós com isso? *In*: AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia** — palimpsesto selvagem. São Paulo: Sesi, 2018b.