

Arte e agência em documentários etnográficos

Rafael Victorino Devos

Universidade Federal de Santa Catarina

Reitora: Roselane Neckel

Diretor do Centro de Filosofia e Ciências Humanas: Paulo Pinheiro Machado

Chefe do Departamento de Antropologia: Oscar Calavia Sáez

Sub-Chefe do Departamento: Alberto Groisman

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Edviges Marta Ioris

Vice-Coordenadora do PPGAS: Rafael Victorino Devos

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

Editores responsáveis

Edviges Marta Ioris

Rafael Victorino Devos

Rafael José de Menezes Bastos

Conselho Editorial do PPGAS

Alberto Groisman

Alicia Castells

Antonella Imperatriz Tassinari

Carmen Rial

Edviges Ioris

Esther Jean Langdon

Evelyn Schuler Zea

Gabriel Coutinho Barbosa

Ilka Boaventura Leite

Jeremy Paul Jean Loup Deturche

José Kelly Luciani

Maria Eugenia Dominguez

Márnio Teixeira Pinto

Miriam Furtado Hartung

Miriam Grossi

Oscar Calávia Saez

Rafael Victorino Devos

Rafael José de Menezes Bastos

Scott Head

Sônia Weidner Maluf

Théophilos Rifiotis

Vânia Zikán Cardoso

Conselho Editorial

Alberto Groisman, Alicia Castells, Antonella Imperatriz Tassinari, Carmen Rial, Edviges Ioris, Esther Jean Langdon, Evelyn Schuler Zea, Gabriel Coutinho Barbosa, Ilka Boaventura Leite, Jeremy Paul Jean Loup Deturche, José Kelly Luciani, Maria Eugenia Dominguez, Márnio Teixeira Pinto, Miriam Furtado Hartung, Miriam Grossi, Oscar Calávia Saez, Rafael Victorino Devos, Rafael José de Menezes Bastos, Scott Head, Sônia Weidner Maluf, Théophilos Rifiotis, Vânia Zikán Cardoso

As posições expressas nos textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Antropologia em Primeira Mão

2014

Antropologia em Primeira Mão é uma revista seriada editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Visa à publicação de artigos, ensaios, notas de pesquisa e resenhas, inéditos ou não, de autoria preferencialmente dos professores e estudantes de pós-graduação do PPGAS.

Copyleft

Reprodução autorizada desde que citada a fonte e autores.

Free for reproduction for non-commercial purposes, as long as the source is cited.

Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2014 - v.143; 22cm
ISSN 1677-7174

1. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.

Toda correspondência deve ser dirigida à
Comissão Editorial do PPGAS
Departamento de Antropologia,
Centro de Filosofia e Humanas – CFH,
Universidade Federal de Santa Catarina
88040-970, Florianópolis, SC, Brasil
fone: (48) 3721-9364 ou fone/fax (48) 3721-9714
e-mail: revista.apm@gmail.com

Arte e agência em documentários etnográficos

Rafael Victorino Devos

Resumo

Toda produção de imagens documentais é de alguma forma colaborativa. No entanto, a forma como tal colaboração acontece, e os sujeitos nela envolvidos com mais ou menos capacidade de ação nos levam a refletir sobre a qualidade das relações que chamamos de colaboração. Roland Barthes, em “A Câmara Clara” situa três atores diferentes que produzem a imagem fotográfica (que poderíamos estender ao cinema documental), sem os quais nenhuma imagem se realiza completamente: o operador da câmera (e da linguagem fotográfica), o objeto/sujeito fotografado e o espectador da imagem. Alfred Gell, em “Art and Agency” acrescenta um quarto agente à eficácia das imagens: além do artista, do público (recipient) e do que pode ser apresentado na imagem (prototype), acrescenta a própria materialidade da obra de arte (index) como ativa ou passiva de agenciamento. Michael Taussig sugere ainda, que toda imagem pode ser pensada como *mimeses*, imitação criativa ao invés de representação das qualidades sensíveis de sujeitos capazes de gerar processos criativos em outros sujeitos, deslocando as posições de artista/protótipo/operador/objeto/ espectador. A partir dessas propostas, apresento algumas reflexões sobre os contextos de produção de dois documentários, em pesquisas nas quais a forma de produção colaborativa de imagens pode ser pensada sujeita a diferentes agenciamentos – tanto nas parcerias estabelecidas no trabalho de campo, quanto nos engajamentos diversos gerados pelo compartilhamento de imagens em contextos diversos de recepção.

Palavras-Chaves: Antropologia da Arte, documentário etnográfico, narrativa oral

Abstract

Every image production is collaborative. This text reflects on the various forms of collaboration agreement with the agency of the subjects involved. Roland Barthes in "Camera Lucida" located three different actors who produce the photographic image: the camera operator, the object / subject photographed and the viewer of the image. Alfred Gell, in "Art and Agency" adds a fourth agent to the effectiveness of images: besides the artist, the public (recipient) and what can be shown in the picture (prototype), Gell adds the very materiality of the art work (index) as active or passive of agency. Michael Taussig suggests that the whole image can be thought as mimesis, creative imitation rather than representation of sensible qualities of subjects able to generate creative processes in other subjects, shifting the positions of artist / prototype / operator / object / viewer. From these proposals, I offer some thoughts on two documentaries production contexts, in researches where the form of collaborative production of images can be thought on different assemblages - both partnerships in the field of work, as in many engagements generated by sharing images in different contexts of reception.

Key-Words: Art and Anthropology, ethnographic documentary, oral narrative

Arte e agência em documentários etnográficos¹

Rafael Victorino Devos²

Imagens eficazes

O que falamos de nós para vocês. João Moreira Salles (2005) define assim o desafio ético do documentário. Dada a sua dimensão inegavelmente narrativa e ficcional, a imagem cinematográfica documental não se constituiria a partir do estatuto de verdade dos fatos que as imagens apresentam, mas a partir da realidade do encontro que as produz. Um encontro entre documentaristas e personagens, que embora se apresentem no filme de acordo com um sentido na narrativa, seguem suas vidas para além do filme. O desafio ético é portanto a relação que se estabelece entre essa vida fora do filme, e aquela que o filme anima.

A proposta de Salles aponta para a dimensão colaborativa de produções audiovisuais. Gostaria de apresentar aqui uma reflexão que se baseia em algumas experiências de produção de imagens documentais, que situam diferentes contextos e formas de colaboração, diferenças estão menos na especificidade dos temas trabalhados, ou das realidades documentadas, mas dizem respeito às relações que produzem as imagens e que as imagens produzem. Mais do que um discurso do tipo nós/eles, as imagens são também artefatos, se a situarmos numa teoria contemporânea sobre a arte na antropologia³. São produtos culturais com existência própria e eficácia no mundo, produtos de relações, mas também produtoras destas. Antes de apresentar portanto algumas experiências com negociações e relações diversas de produção de imagens, gostaria de estabelecer alguns termos centrais para analisar estas relações.

Parto do princípio de que toda imagem documental é de alguma maneira colaborativa. Roland Barthes, em “A Câmara Clara” (1984), nos convida a refletir sobre a magia das imagens fotográficas, magia que escapa ao controle da mecânica da câmera e remete à dimensão artística da fotografia. Olhando para imagens documentais de fotógrafos profissionais, ou para seu álbum pessoal de fotografias, Barthes questiona a constatação aparentemente óbvia de que uma foto, apesar de confundir-se com a realidade do referente da imagem a um olhar leigo, apresentaria apenas o olhar individual do fotógrafo, como nos afirma a nossa tradição artística

¹ Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Simpósio Especial 13 - Debates em Torno da Antropologia Colaborativa. 03 a 06 de agosto de 2014.

² Professor do Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina

³ Refiro-me à obra de Alfred Gell (1998) e aos trabalhos de Els Lagrou (2007; 2009) e de Sylvia Caiuby Novaes (2008) que seguem a relação entre imagem, arte e agência proposta aqui.

ocidental. De fato parte do que uma imagem apresenta depende das escolhas e da destreza com que o operador da câmera realiza o ato fotográfico – a escolha do assunto, a maior ou menor exposição à luz, o ângulo, a distância, o foco, enfim, a composição da imagem conforme o que se convencionou chamar de linguagem fotográfica. Uma escolha do que mostrar e o do que não mostrar, de como mostrar, que rompe com a impressão de que a foto documental mostraria apenas o real testemunhado.

Reside nesse mostrar a dimensão colaborativa da imagem documental (fotográfica e cinematográfica). A fotografia só possui um tempo verbal, o presente, segundo Barthes. A imagem diz: “isto é”. Ela nos mostra algo que se apresenta na imagem, que é sujeito. É o encontro de que fala Salles, mas ao qual Barthes consegue conferir maior potência. Embora a lente fotográfica seja chamada de objetiva ela não torna objeto aquilo que fotografa, ela revela seu estatuto de sujeito. Pessoas que devolvem o olhar ao fotógrafo ou que o ignoram, animais que descobrem a presença da lente, objetos como um simples sapato ou um colar são fotografados enquanto sujeitos. Se apresentam na imagem, enunciam significados, com seus gestos, suas cores, suas linhas expressivas, suas posturas, sua materialidade. O fotógrafo só pode mostrar os sujeitos que se apresentam. Mas esta presença é sempre incompleta, fragmentada, e tem continuidade num terceiro colaborador que produz a imagem: o espectador.

O que diferencia uma foto de qualidade artística de uma foto banal? Uma fotografia eficaz é aquela que atinge o espectador, que atravessa o seu olhar, que o toca. Para além do sujeito que se mostra na foto e das escolhas formais da técnica, que Barthes chama de *studium*, o espectador é fisdado em uma imagem expressivamente fotográfica pelo que ele chama de *punctum*. Ao ser “picado” pela imagem, perturbado por esta, o espectador é atingido por novas imagens que se apresentam em sua reação emocional ao que a fotografia lhe toca. Uma fotografia eficaz ao dizer “isto é” não encerra essa existência em um único significado, pois coloca em co-presença sujeitos fotografados e espectador. A dimensão sensorial do *punctum* lembra as ideias de Merleau-Ponty sobre o olho e o espírito: “a visão é tomada ou se faz do meio das coisas” (MERLEAU-PONTY, 1984:279), vemos com o corpo, e não apenas com os olhos, aquilo que está à nossa volta, e não apenas o que está à nossa frente.

Esse poder do *punctum* depende desse encontro, de contato, potencializado pela ação do fotógrafo, mas também mediado por um quarto colaborador nessa relação: a imagem técnica, materializada no papel (ou na tela) enquanto artefato, objeto. A imagem fotográfica eficaz é a que não se reduz a um mero registro de um acontecimento, ou ao discurso de seu autor – tem existência própria, desperta afetos e espantos, comove, atrai, choca, provoca reações e relações. Nos toca, nos pica.

A proposta de Barthes nos libera de uma discussão quanto ao caráter etnográfico, científico, autêntico das imagens produzidas em contextos de pesquisa antropológicos. Operar com imagens, na ciência ou nas artes nos provoca a buscar essa eficácia a que se refere o autor – concretizar na imagem a expressividade do encontro produtor de alteridade, confrontar o espectador à co-presença desses sujeitos fotografados.

Pela dimensão de artefato da imagem técnica, a relação entre estes quatro sujeitos colaboradores - fotógrafo, fotografado, espectador e fotografia - poderiam ser pensados à luz do que Alfred Gell (1998) propõe como base de sua arte e antropologia. Alfred Gell, ao propor uma teoria que serve tanto para pensar a arte ocidental quanto a arte indígena, nos convida a centrar nossa atenção nas relações sociais que acontecem em torno das obras de arte, mais do que em padrões estéticos reproduzidos nestas. A capacidade de uma obra capturar a atenção do público não depende apenas das suas qualidades estéticas, nem apenas das relações de poder implicadas na legitimidade de obras, artistas, galerias de exposição, prêmios e financiamentos. A forma que a obra adota pode depender mais do artista, do material usado, dos sujeitos que a obra apresenta ou mesmo do patrono que a encomenda. A eficácia da obra de arte, segundo Gell (1998:29), circula ativa e passivamente entre quatro posições: o *artista*, o *index* (a obra, sua materialidade e forma), o *protótipo* (o sujeito apresentado direta ou indiretamente pela obra) e o *recipiente* (o público a quem a obra é destinada ou o patrono que a promove). A obra de arte, o *index*, segundo Gell, é capaz de concentrar diferentes combinações de relações em que os demais termos atuam como agentes e/ou pacientes, em maior ou menor grau. O autor examina exemplos mais ou menos conhecidos, na história da arte e na literatura etnográfica. A atração do sorriso da *Mona Lisa* sobre o público é creditada a Leonardo da Vinci, mas concentra-se na obra também a agência da mulher misteriosa que sorri (ao artista? ao espectador? a quem encomendou o quadro?), enquanto *protótipo*. O poder que exerce uma divindade através de uma escultura de um ídolo religioso pode ser decomposta na agência do mesmo *protótipo* (a divindade) sobre o *artista*, ou mesmo do fiel (*recipiente*) ou de outras obras sobre o *artista*, ao dar forma ao ídolo. Na feitiçaria *vodu*, embora a obra tenha agência sobre o recipiente, o recipiente exerce agência sobre o *protótipo*, através do *index*, da obra (GELL, 1998: 114).

Sylvia Caiuby Novaes (2008), em um belo texto sobre “imagem, magia e imaginação” apresenta boa parte do argumento que trago aqui, de que a magia da imagem tem muito a ver com essa capacidade da pessoa social distribuir-se entre o corpo físico do sujeito e o corpo materializado das obras de arte que tornam concretas as representações nas relações sociais, como sugere a teoria de Alfred Gell sobre a agência na arte. Com base nessas ideias, de que as imagens rerepresentam seus agentes e pacientes implicados em suas relações, sugiro que a colaboração que acontece na produção de documentários que se voltam para a alteridade e diversidade cultural como recurso expressivo não se reduz ao compartilhamento do lugar de

artista, cineasta, fotógrafo, roteirista, diretor, etc. Essa colaboração é uma relação que produz eficácia em tais imagens, mas que pode acontecer a partir de diferentes lugares, com diferentes agências. Os realizadores, assim como seus colaboradores, precisam estar dispostos a ocupar tanto os lugares de agentes quanto de pacientes nas relações que produzem as imagens.

Documentários etnográficos e “cultura material indígena”

Em 2010 participei da produção de dois documentários⁴, financiados por um edital da Prefeitura de Porto Alegre, RS, que resultaram em experiências colaborativas diversas.

O documentário “Os Seres da Mata e sua vida como pessoas” realizado com os Mbyá, índios guaranis moradores, em 2010, da aldeia do Cantagalo, e o documentário “A Mata é que mostra nossa comida”, realizado com os Kaingang, que habitavam o Morro do Osso e o Morro Santana, na mesma cidade, foram produzidos no contexto do projeto “Cultura Material dos Coletivos Indígenas na Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba em Porto Alegre, RS”. O projeto foi coordenado pelo Núcleo de Políticas Públicas para os Povos Indígenas, ligado à Secretaria de Direitos Humanos e Segurança Urbana da Prefeitura de Porto Alegre. Trata-se de uma iniciativa de valorizar e proteger as formas de expressão cultural, tradições, usos, costumes desses coletivos no município. O projeto envolveu, além da produção dos filmes, a realização de oficinas de produção de cerâmica com os Kaingang e de exposições da produção da arte Guarani.

O núcleo de políticas públicas para os povos indígenas (NPPPI) historicamente tem atuado com as diversas aldeias Guarani e Kaingang que inserem o município de Porto Alegre em seus trajetos cotidianos. Em 2009 e 2010 construiu através de projetos com a chamada arte indígena uma forma de valorizar a imagem dessas coletividades nos espaços públicos da cidade. O foco na arte, ou na cultura material, justifica-se como uma estratégia política. Acostumados a lidar com denúncias da presença supostamente indevida de mulheres e crianças Mbyá nas calçadas dos espaços comerciais da cidade, com as denúncias da presença das bancas de colares e adereços dos Kaingangs tomados como *camelôs* e vendedores ambulantes ilegais, ou mesmo com a pouca valorização dos seus modos de expressão sonora, performática e material no contexto urbano, os técnicos deste espaço institucional formulam o projeto de produção dos filmes. A demanda nos colocou o desafio de transformar o olhar e a escuta do espectador do filme, fazendo-o sair da apatia, do desprezo ou mesmo da piedade para alcançar a admiração, o respeito e o reconhecimento dessa dimensão indígena no contexto urbano do Rio Grande do Sul. Embora a estratégia institucional fosse clara, valorizar as produções de arte Guarani e Kaingang

⁴ São eles “Os seres da mata e sua vida como pessoas – Nhandé va'e kue meme’?” (2010, 27min, Prefeitura de Porto Alegre) e “A Mata é que mostra nossa comida - Nën ã tÿ êg vëjën ním tĩ” (2010, 29min, Prefeitura de Porto Alegre).

no centro dos espaços de consumo cultural da cidade (feiras de arte, museus, salas de cinema, galerias), restava ainda definir as estratégias de abordagem audiovisual dessa arte em sua alteridade.

Gostaria de destacar esse primeiro ponto que condiciona as relações de colaboração aqui em debate. Embora tenha concorrido ao edital com uma proposta inicial de roteiro, esta produção pode ser pensada na forma como José Maurício Arruti (2001) descreve a atuação do antropólogo em determinadas políticas públicas, enquanto “situação de perícia”. Nestes casos o pesquisador é inserido num contrato prévio em que os interesses e as partes envolvidas já estão definidos. Não é o antropólogo que faz as escolhas metodológicas iniciais, pois deve cumprir com certos procedimentos já demandados de antemão. A perícia em questão não se referia tanto aos conhecimentos antropológicos quanto às culturas indígenas, assunto no qual há muitos outros conhecedores do assunto mais aptos, cujas referências precisaram ser consultadas⁵ mas simplesmente a uma habilidade de antropólogos, presentes na equipe de realização, em adaptar as condições de realização de um audiovisual às especificidades que a tarefa em questão demandava. A situação de perícia portanto é que condiciona o início da concepção das imagens, em muitas reuniões de trabalho e negociação de imaginações sobre o que seria o resultado final na tela.

A produção dos documentários, o seu tema – Cultura Material Indígena - estava condicionada menos a escolhas conceituais, ou estéticas, mas sim a uma demanda dos seus financiadores e daqueles a quem o produto seria destinado: escolas indígenas e do ensino público, instituições culturais e sobretudo os grupos indígenas envolvidos diretamente no projeto, Guarani e Kaingang, mais especificamente, das aldeias com quem tivemos contato. Ambos ocuparam portanto a posição de *recipiente*, da qual fala Gell (1998:33), um público da obra que é também “patrono”, pois têm suas demandas políticas, objetivos a serem alcançados com a obra e que têm agência na definição da sua forma. No caso da prefeitura, a demanda se traduzia no destaque para o tema do artesanato e da cultura material no contexto da cidade, em relação a outros pontos, como a questão fundiária, por exemplo, que só aparece de forma periférica nos filmes. A definição inclusive de com quais aldeias entre as muitas existentes no município seriam realizados os filmes também refletia outras negociações anteriores de outras políticas culturais da prefeitura com Mbyás e Kaingangs.

Inserimo-nos neste contexto através das relações que o técnico então responsável pelo núcleo de políticas públicas para os povos indígenas, o cientista social Luiz Fernando Caldas Fagundes, havia construído com esses coletivos, uma posição pela qual outros colegas antropólogos já haviam passado também. Logo, os quatro meses de produção dos filmes

⁵ Veja Montardo, 2009; Assis, 2006; Stein, 2009; NPPPI, 2008; Silva, 2001.

ocorreram no contexto de uma relação de anos de diálogo e negociação construídos entre lideranças indígenas e o Núcleo de Políticas Públicas com Povos Indígenas, que por sua vez, remontam à experiência histórica de contato entre indígenas e não-indígenas. Então em um primeiro momento temos um DVD que junta dois filmes, um feito com Guarani, outro com Kaingang, uma união de duas estéticas coletivas que certamente interessa mais à política pública do que aos indígenas envolvidos. Por outro lado, um ponto importante que as condições desse contrato inicial propiciaram foi a valorização dada à participação significativa de lideranças indígenas no filme, que além de participarem da concepção do argumento e do roteiro dos filmes, de engajarem seus parentes nos momentos de gravação, também trabalharam como tradutores na produção dos filmes, em campo e no processo de edição. Com isso se ganhou um ponto fundamental na produção, a agência das palavras em Kaingang e em Guarani nos momentos centrais das narrativas audiovisuais.

Como ninguém na equipe de realização, a não ser os tradutores, tinham fluência nos idiomas em questão, essa agência ocorre então num primeiro momento do tradutor sobre o filme e sobre a equipe, pois o que podíamos registrar nestes momentos era a situação enunciativa em si, os gestos de ouvir e de escutar, nos seus contextos de fala – no caso dos Kaingang, caminhando pela mata e descobrindo cipós e plantas, no caso dos Guarani, em volta do fogo ouvindo as narrativas dos mais velhos entre os parentes. A tradução seria feita apenas no momento da edição, quando então a agência se coloca ativamente das imagens e palavras para o tradutor, que fica submetido ao desafio de fazer jus à potência do que é dito, de alcançar à força das palavras. Foram muitas horas na ilha de edição de debates em torno da tradução mais adequada às falas e narrativas selecionadas para a edição, e mesmo do que não deveria ser traduzido. Uma negociação de traduções que nos permitiu igualmente aproximar dos sentidos buscados tanto as imagens dos momentos de escuta, os planos e contra-planos de quem fala e quem escuta, quanto os momentos de produção dos objetos e de circulação destes entre as aldeias e os mercados na cidade.

Voltando ao momento de concepção do roteiro até as gravações, as demandas iniciais das lideranças indígenas, que condicionaram a forma final dos filmes, se desdobravam em quais sujeitos e lugares deveriam aparecer no filme, quais ações e situações deveriam ser incluídas no filme (e quais não deveriam aparecer), de forma a apresentar o tema “artesanato” como algo mais do que uma atividade econômica, inserido no contexto dos modos de fazer e estar implicados nas suas manifestações artísticas, além de outras questões relevantes para seu coletivo. Tais demandas portanto condicionaram a elaboração dos roteiros dos documentários, e sua adaptação para as condições de produção dos filmes ditadas pelo edital (em termos de tempo e recursos disponíveis para a realização).

Os Kaingang optaram por uma abordagem mais convencional do documentário – a produção de testemunhos orais que retomam momentos de uma etnohistória da duração de suas

práticas e formas de ocupação territorial, reivindicando seus direitos à cidadania, ao trabalho com o comércio e ao uso de espaços privilegiados da cidade. Nas decisões que envolveram a elaboração de um roteiro de produção de imagens, Francisco Ro Kåg, conhecida liderança Kaingang, optou pela escolha de lugares de registro de testemunhos, pela eleição de falas de pessoas e assuntos a serem destacados pelo filme. Embora tenhamos realizado também um belo momento de caminhada conhecendo os nomes Kaingang e as propriedades de plantas e animais na mata do Morro do Osso, boa parte do argumento do filme centra-se mesmo no testemunho em língua portuguesa, nas dificuldades da vida no mundo contemporâneo e na afirmação de uma identidade Kaingang como forma de reivindicação de direitos.

O filme “A Mata é que mostra nossa comida” articula os momentos de contato com a mata e com os cipós nos morros da cidade com o espaço da aldeia onde os balaios são trançados e lembranças são acionadas, chegando aos espaços de comércio da cidade onde estão presentes muitas famílias Kaingang, que também nos contam suas trajetórias de conquista do lugar de artesão indígena na cidade, montando suas bancas e expondo seus produtos. O filme se encaixaria no que Salles define como a ética e a estética do documentário: Nós falando de nós para vocês, a um público que é sobretudo a sociedade englobante. Não é a toa que esses depoimentos tenham sido feitos em português, ficando o *Kaingang* reservado para os momentos em que estamos na mata, ou no espaço doméstico com os Kaingang. Ou seja, com os depoimentos estamos ainda no plano do *studium* que fala Barthes, uma dimensão mais controlada e objetiva do discurso. O filme atinge em poucos momentos o que seria o *punctum* na narrativa, quando Francisco Ro Kåg mostra a seus filhos os nomes em *kaingang* dos cipós e seus tempos de vida, conforme as marcas deixadas pela forma de extraí-los da mata, ou em meio aos movimentos hábeis de seus dedos trançando um balaio, nos mostra as propriedades da teia da aranha que são passadas às mãos do artesão, ou às mediações entre mundos que objetos como as peneiras podem fazer. São imagens que permitem outras interpretações, que abrem possibilidades novas de entendimento na narrativa e colocam o espectador na co-presença de uma alteridade expressivamente mostrada em imagens e sons em movimento, mediadas pela materialidade dos balaios que se formam nos movimentos das mãos do artista, pela materialidade dos cipós e mesmo da teia da aranha que encontramos na mata.

Já os Guarani, representados pelo jovem cacique Vherá Poty e seus parentes, optaram por um caminho diferente para produção de “Os Seres da Mata e sua vida como pessoas”. A inserção da câmera e do microfone no centro de práticas fundamentais de seu modo de vida, práticas das quais não estão separadas as atividades de produção e comercialização de sua arte, na forma de estátuas de madeira e cestaria. Especificamente, Vherá Poty fez questão de apresentar junto à “cultura material” (que justificava o financiamento do filme) as histórias narradas pelos mais velhos como forma de inserir nos trajetos do artesanato na cidade o tempo

cotidiano da aldeia e os tempos da origem de diversos seres apresentados nas esculturas. Entre as diferentes produções artesanais, destacamos os bichinhos – *vicho ra'anga* – que os Mbyá produzem para vender – esculturas zoomórficas feitas exclusivamente para a troca e o comércio, mas que remetem às práticas de escultura envolvidas na produção de outros artefatos, como os bancos de madeira *apyka*, os cachimbos *petyngua* e instrumentos musicais que tem importância ritual e circulam entre seus parentes apenas. Também o tema das esculturas dos bichinhos ligam-se a outras expressividades entre os Guaraní. Por isto ganharam destaque as narrativas orais realizadas pelos “mais velhos” – o *txeramoí* Marcolino e a *txedjaryi* Florentina – que nos remetem a uma relação com os chamados seres da mata – aqueles que “são como nós” (*Mbyá*), parentes guarani transformados por *Nhanderú* em uma forma de pássaros, onça. A escolha da apresentação em paralelo do escutar das narrativas e da produção dos bichinhos na aldeia acrescentaram muitos outros colaboradores à produção do filme.

Pontuamos nas imagens outras produções materiais, como os colares de sementes, os cestos de taquara *ajaka* também produzidos para a venda, os corais com as crianças, a casa feita de barro, taquara e cipós, além do *petyngua* e a cuia de mate que circulam entre os parentes em conjunto com as palavras em volta do fogo. O filme ganhou em densidade ao investir nas agências presentes à materialidades desses muitos *protótipos* apresentados, e nos modos de fazer que se enunciam discretamente.

A primeira coisa que gravamos na aldeia foi uma caminhada até a casa dos velhos, seguindo Verhá Poty e outros jovens *Xondaro* que fazem as primeiras negociações com os visitantes, escoltando-os nos caminhos da aldeia. Fomos conduzidos até a volta do fogo, onde se encontravam poucos parentes naquela manhã fria. O filme, portanto submetido à agência dos *Xondaro*, segue para uma nova negociação agora com os mais velhos. Em volta do fogo, quando são relatados ainda os sonhos da noite anterior, são tomadas decisões para o dia que começa. Embora Verhá Poty já tivesse preparado as gravações esperadas, solicitado aos artesãos e artesãs que participassem do filme, e já tivesse conversado com o *Karai* Marcolino e a *Kunã Karai* Florentina também, as narrativas com os velhos foram consentidas naquele momento, pois é justamente o estado de ânimo do momento, com a chegada dos visitantes e os acontecimentos dos dias anteriores, que pode ser propício ou não para a escuta das palavras que seguiriam. Felizmente não havia nenhum sonho ou acontecimento significativo, que indicasse alguma mudança nos planos. Lentamente, em meio ao silêncio daquela manhã, fomos gravando as primeiras imagens enquanto pouco a pouco os parentes chegavam à volta do fogo, para tomar mate e escutar o que seguiria.

Submeter-se aos ritmos cotidianos daquela manhã indicava portanto o ritmo que pontuaria as imagens durante todas as gravações. Tomar o mate, escutar o silêncio inicial que se apresentava e permitia uma escuta das aves, do vento, do fogo, aguardar a chegada de outras pessoas, conversar despreocupadamente, indicava que o filme embora provocasse a nossa

presença naqueles dias, não ditaria as disposições das pessoas em apresentar a sua esperada produção artesanal em meio ao seu cotidiano, e principalmente, não garantia a performance narrativa dos velhos. Antes, essas disposições revelam que nos modos de fazer implicados na produção do artesanato não fazem sentido as oposições trabalho/lazer, espaço de trabalho/espaço doméstico que contabilizam as horas de trabalho que costumam marcar igualmente a produção audiovisual enquanto produto artístico.

Como já afirmei inicialmente, a equipe não era fluente no idioma guarani, e embora soubesse ocasionalmente do que tratava algumas narrativas, por já conhecer os nomes *parakáu* (papagaio), *chivi'i* (onça), e claro, *jurua* (não-índio), só percebia quando Vherá perguntava a história de algum dos bichos, como havíamos combinado, ou quando estavam alegremente rindo da equipe que caminhava em volta da roda. Enquanto alternava com a câmera o ponto de vista entre narradores e o restante dos ouvintes, ora agachado ao lado de Vherá, ora em pé enquadrando toda a roda, Viviane Vedana gravava em separado o áudio, no espaço entre Marcolino, Florentina e Vherá Poty. Os demais integrantes da equipe, Anelise Guterres, Inara Moraes e Luiz Fernando Caldas Fagundes ficavam igualmente se posicionando atrás da câmera, em torno dessa roda que se formara. Uma performance estranha, mas que não perturbava o que todos estavam mais interessados – em ouvir as respostas às perguntas que Vherá Poty fazia aos velhos: “Como nós chamamos os ‘animais’?”, “Qual a história do cardeal?”; “E o papagaio, como se transformou?”. As respostas, evidentemente eram devolvidas na forma de narrativas, dos começos, das transformações dos seres.

A roda, o contar das histórias que ocorre à volta da fogueira, a fumaça do *petyngué* e a brasa do fogo, as visitas que vão chegando e se juntando, formam um espaço de circulação da palavra, que como descreve Clastres (1990), marca a procura infinita das boas palavras pelos Guarani, da fala como um percurso que conduz aquele que fala e aquele que escuta a um estado de alegria, momento de reciprocidade entre a alma-palavra de todos. Se percebe que as narrativas não foram feitas para a câmera, mas antes, são parte de uma prática constante de atualização no presente de um estado de relação com as muitas pessoas do cosmos que remete a outros tempos, o tempo do começo de tudo.

Após as narrativas dos velhos, e após o almoço realizado igualmente de forma coletiva, iniciamos o registro das práticas de produção da arte – a busca da madeira, da taquara, o corte da madeira que vai dando lugar a forma de cada um dos seres que havia sido narrado, o entrelaçamento das fibras da taquara, cuja maleabilidade confere resistência à cestaria, o gesto de confecção dos colares com sementes, e outras práticas que seguimos registrando em outros dias na aldeia.

Enquanto gravávamos estas práticas, a escuta das histórias permanecia ainda presente, na sonoridade das palavras e no tom de voz, a forma da sociabilidade da roda, a troca de olhares, de gestos, de surpresas e interações a partir das palavras que seguia presente nos

silêncios que intercalaram os demais momentos de gravação. A fumaça constante também, que permanece até hoje impregnada no equipamento de gravação, também indicava a continuidade de um princípio de criação e transformação que as histórias apresentavam, atualizado na prática da produção material. A figura do artista, ou do artesão, portanto, não está separada destes momentos fundamentais de sociabilidade, de participação nas relações entre pessoas, animais, madeiras, fogo e fumaça.

É neste sentido que podemos pensar muitas colaborações que exercem agências diversas no filme. Em primeiro lugar a escuta às narrativas dos mais velhos coloca a todos sob a agência dos narradores. Michael Taussig (1992), refletindo sobre alteridade e *mimesis*, propõe este conceito para pensar um princípio de imitação criativa que está presente na arte. Segundo o autor, os modos miméticos de percepção nos levam a um entendimento corporal do que é narrado ou apresentado pela arte. Apoiando-se em Merleau-Ponty e Walter Benjamin, Taussig nos chama a atenção para a capacidade do narrador de trazer o distante, os tempos de antigamente, para o agora, o momento da narração. Fazendo um paralelo com as sensações corporais que vivemos no cinema, Taussig nos mostra que a escuta da narrativa demanda também outro estado de percepção, que não se resume à contemplação, mas sim a um deslocamento, um sair de si mesmo para perceber as coisas fora de nós mesmos, em contato com a alteridade. Quem vê um filme, assim como quem escuta uma narrativa sai de si mesmo, vive corporalmente a história narrada, é atingido por ela. Ao ouvir muitas vezes na tradução as narrativas de Marcolino e Florentina, aprendi que os guarani estão há muito tempo a vontade com a experiência do cinema

Na aldeia do Cantagalo, no último dia de gravação, quando já havíamos realizado quase todas as seqüências do filme entre momentos compartilhados na aldeia e também nas feiras de artesanato da cidade, sugerimos a Vherá Poty que fizesse uma fala diretamente para a câmera, apresentando-se, apresentando a aldeia e as pessoas que apareceriam no filme. Vherá Poty surpreendeu-nos com uma fala a altura de tantas outras de suas belas-palavras: “Essa câmera vai funcionar como um olho e o ouvido de todos que estão atrás dessa câmera, ela vai ser uma criança que vai estar escutando a fala dos meus avós”. Neste momento, Vherá Poty reforçava o objetivo do filme (ser direcionado a escolas), mas revelava o lugar que até então havíamos ocupado junto aos seus parentes – uma criança no mundo, mas sobretudo uma criança sob a noção Mbyá do que seria uma “educação” – aos pequenos as coisas são passadas, mostradas e narradas, apresentadas, mas não “explicadas”, na construção da pessoa Mbyá⁶.

⁶ Sobre esse assunto, indico uma coletânea de textos organizada pelo mesmo NPPPI da Prefeitura de Porto Alegre, que reúne artigos de diversos pesquisadores que atuam com as culturas Guarani e Kaingang no município, que também inspirou parte do roteiro do filme aqui apresentado. Em especial, indico o artigo de Maria Paula Prates “Breve ensaio sobre crianças Guarani: pessoa, corpo e relações sociocosmológicas” (PORTO ALEGRE, 2008: 122-136).

A ênfase do argumento escolhido com Vherá Poty era clara na produção das imagens – para compreender os significados presentes às esculturas de madeira, era preciso entender a forma de produção destas, mas sobretudo, era preciso entender o princípio de criação do próprio ser que se manifesta nesta arte.

Podemos ir um pouco mais além aqui com a ideia de *mimesis*, que é importante também para Gell em sua teoria da agência na arte. O artista, para Taussig, precisa aperfeiçoar a *mimesis*, a imitação criativa, para que ela se torne também transformação. O narrador transforma seu corpo nos gestos, na voz que apresenta, ao se colocar também em contato com os seres que imita criativamente. Ou seja, precisa se colocar sob a agência dos muitos protótipos que a narrativa traz: os parentes transformados por Nhanderú em caturrita, em papagaio, em cardeal. Uma agência que se manifesta nas propriedades sensíveis destes seres. É o que Lagrou (2007) sugere também, quanto à *mimesis* presente na habilidade dos desenhos Kaxinawá, habilidades que são passadas dos “donos” dos desenhos (*yuxin*) àqueles que poderão vê-los e que irão por sua vez passá-los aos corpos de crianças, de adultos, aos tecidos e objetos. Ver e desenhar são ações feitas com a mão, o olho, o corpo, imersos em relações, mais do que com a mente. A habilidade em questão não é nem a técnica nem o conhecimento de estilos e formas de representação, depende mais da produção do próprio corpo imerso em tais relações produtoras de arte e alteridade.

Voltando ao documentário, não se tratava de ilustrar a palavra dos velhos sobre as histórias dos seres da mata, nem de fazer metáforas do que cada animal simboliza individualmente, pois a *mimesis* em jogo era o princípio de criação da forma de agir de uma pessoa que é transformada naquilo mesmo que sua ação carrega intencionalmente, os seres da mata, materializados nos *bichinhos* de madeira. Adotando a “roupa”⁷ de um destes seres narrados, essa pessoa se torna a própria imagem da ferocidade, do canto alegre, do anúncio da chegada das primeiras luzes e sons do amanhecer ou da segurança daquele que se torna o próprio gesto de produção de seu abrigo. Este princípio se tornou ainda mais claro no momento de tradução das narrativas, na companhia de Vherá Poty, em que pudemos conhecer em detalhes esse movimento da criação e pudemos pensar a associação das palavras com as imagens no roteiro de montagem do filme.

As imagens da produção dos bichinhos nos remetem novamente a ideia de *mimesis*, de imitação criativa e transformação. Assim como os animais são aqueles que tem um certo costume, que agem de determinada forma, aqueles que produzem as esculturas de pássaros e onças, nos fazem ver a ocorrência desses seres, suas manifestações, uma percepção que depende

⁷ A ideia de que os animais seriam humanos, parentes, revestidos por uma roupa animal é presente em diferentes ontologias ameríndias, conforme Eduardo Viveiros de Castro (2002). São humanos, pessoas, pois são conhecidos através de comportamentos humanos, isto é, sociais: a predação, a avareza, a ferocidade, a habilidade, a capacidade de fala, entre outros.

mais de uma postura relacional, aberta a agência e eficácia destas formas do que de uma apreensão contemplativa desta arte. A imagem da onça não a representa, antes, a apresenta, faz com que sua forma se torne manifesta, da mesma maneira que a própria estátua zoomórfica é a ocorrência da onça, que só pode ser percebida se adotarmos uma relação com estes seres reconhecendo as possibilidades de transformação e troca de lugares numa estrutura de relações em que o mundo da natureza e o mundo da cultura não estão separados nem acabados. O caminho para esculpir a caturrita na madeira passa por reconhecer o princípio da transformação desse ser, como suas propriedades se tornam seu próprio ser – a alegria zombeteira do seu cantar. Da mesma maneira, foi um princípio que inserimos na montagem do filme, que permite justamente apresentar tais relações em que uma forma vai se apresentando, a imagem não é sobre o papagaio, ou sobre o joão-de-barro, a imagem é a ocorrência de sua forma, do seu ser. Não os representa, os apresenta.

Assim, vemos os gestos de marcar com fogo (pirografar) as pintas e os olhos poderosos da onça ou a longa asa do Tucano como um momento em que ocorre a forma desse ser. O ser aqui não é a espécie animal e suas características morfológicas, como o desenharia um viajante do século XVII em uma representação naturalista. O Ser que importa aqui é aquele que se manifesta com a narrativa, e em outras manifestações igualmente. Ou seja, não é o artesão que molda na madeira um formato. São os atributos formais, a agressividade, a leveza, a agilidade que são o próprio ser, que são passados à madeira e descobertos na madeira, da mesma maneira que as propriedades de alguns destes seres são passadas no corpo das crianças Mbyá, na produção da pessoa que adquire o poder da palavra do papagaio, a velocidade do coelho, a pontaria da formiga, a tenacidade do cipó, entre outras práticas mencionadas na literatura sobre o tema. Els Lagrou (2009) chama a atenção sobre essa indissociabilidade entre artefato e corpo na noção de pessoa na arte indígena ameríndia, que é submetida às relações de agência em torno da arte. Retomando estes termos de Gell, poderíamos dizer então que vemos no filme uma agência distribuída, dos “seres da mata” enquanto protótipos para os narradores enquanto artistas e às narrativas enquanto obra, índice, que exercem agência sobre os artesãos e sobre os bichinhos, agência que é então voltada à equipe de gravação no lugar de produtores de imagens, mas também de recipientes, público, nos termos de Gell. As imagens em que os bichinhos espreitam os consumidores na feira de arte na cidade mostram essa concentração de agências nas imagens que passam dos muitos colaboradores do filme ao seu público espectador.

O trabalho de montagem, buscando a palavra, ou o caminho de palavras que pudesse guiar o espectador nesta direção que a fala dos velhos propunha era portanto algo que fazia analogia ao gesto do escultor, cortando a madeira e a duração de cada plano sequência, raspando e cavando linhas e pontas no objeto da mesma forma que se liga um plano a outro e se alterna plano e contra-plano, detalhe e contexto na montagem, e finalmente, marcando com fogo a

madeira da mesma forma que sobrepomos cenas paralelas, palavra, gesto, sonoridade e forma no filme.

A referência à relação entre arte e agência, portanto, se revela aqui um caminho de compreensão de que embora a escultura surja das mãos de uma pessoa nas imagens, o artista está também sendo afetado pela forma de agir, e fazer agir, destas entidades importantes do cosmos. E a própria arte, ou *index*, como propôs Alfred Gell (1998), pode passar ao espectador esta intencionalidade, ou agência deste ser, agindo e fazendo agir. No entanto, uma ressalva aqui é necessária, feita por Lagrou (2007) também, a agência não exclui, como propôs Gell, um princípio estético no que se entende como arte nas práticas de arte indígena, pelo contrário, o conceito de belo é fundamental como postura no mundo, beleza, graça, são qualidades percebidas nas produções, gestos e posturas corporais, explícitos na participação do grupo de cantos e danças Nhanderú Papá Tenondé, no filme⁸. Um conceito de beleza que não se traduz, no entanto, pela idéia de perfeição, harmonia ou simetria da arte ocidental, mas sim pela capacidade de apropriar-se destes atributos formais manifestos nos seres do cosmos, sem no entanto se tornar este ser, apontando para um conceito de pessoa em constante construção. Refiro-me aqui, portanto, ao conceito de forma e fluidez, a agenda de pesquisa adotada por Lagrou (2007, 2009), em sua etnografia entre os Kaxinawá.

Essa busca da forma fluída é uma maneira interessante de entender a postura estética e política da arte indígena guarani nas ruas e feiras da cidade de Porto Alegre. Não adotam bancas e estandes de comerciantes, não fixam-se em um único ponto de venda, não adotam o palco ou a amplificação sonora para cantar – transitam por vários lugares, dispõem-se de forma circular, discretamente, até erguerem-se, postura ereta sobre o chão, de onde emergem suas performances e onde continuam a se manifestar os seres da mata, esculpido na madeira, e no entanto, capazes de devolver o olhar àqueles que caminham distraidamente e que são capturados de passagem por suas ações. Capturados, os *jurua*, os não-índios se abaixam, tocam e se encantam com os pequenos seres dispostos na calçada. Nem sempre, no entanto, o valor desta arte encontra correspondência no valor econômico e na valorização deste trabalho em meio ao comércio de arte na cidade. Alguns autores⁹ têm apontado na antropologia, que justamente o que chamamos de artesanato, as artes indígenas feitas para trocar com não-índios são muito mais do que produtos mercantilizados, em oposição a uma autenticidade reconhecida apenas aos artefatos utilizados no cotidiano da aldeia ou nos tempos de antigamente. Embora sejam mesmo objetos para a venda, a troca, são agentes importantes que carregam consigo modos de relação,

⁸ Os cantos que escutamos no filme foram gravados no CD que acompanha a publicação “Yvy Poty, Yva’á: Flores e Frutos da Terra” (IPHAN/PPGMUS/UFRGS, 2009), organizada por Marília Stein e Maria Elizabeth Lucas, em parceria com alguns grupos de cantos e danças Mbyá em Porto Alegre, entre eles, o grupo Nhanderú Papá Tenondé, da aldeia do Cantagalo, com composições de Vherá Poty. Uma indicação de que mais agências e colaborações estão implicadas na produção do filme.

⁹ Lagrou, 2009; Assis, 2006.

mediações, trocas, maneiras eficazes de colocar o público na co-presença, ainda que indireta, de outros colaboradores humanos e não-humanos engajados em suas manifestações culturais.

Podemos retomar aqui Barthes, ao refletir que a colaboração é necessária na produção de qualquer imagem documental, uma colaboração que se inicia numa escuta e num olhar que se submetam aquilo que os sujeitos em frente às lentes e microfones têm a apresentar, suas formas de se relacionar com os mundos que os envolvem. O *studium*, a habilidade com o equipamento é direcionado então a alcançar o *punctum*, a superação do olhar individual do fotógrafo. No lugar de representar um Outro, ou um Nós para os espectadores do filme, optou-se por envolver este espectador em meio às relações sociais implicadas na produção dos objetos chamados de artesanato, ou cultura material. Seguimos a ideia de que é preciso ver as coisas em meio a elas, ou como diria Walter Benjamin (1987), é preciso sair de si mesmo para ver aquilo que aprendemos a admirar.

Referências

- ARRUTI, José Maurício P. A. Etnografia e História no Mocambo: notas sobre uma ‘situação de perícia’. In: LEITE, Ilka Boaventura. *Laudos periciais antropológicos em debate*. Florianópolis: NUER / ABA. 2005. P113-136
- ASSIS, Valéria Soares. *Dádiva, Mercadoria e Pessoa: as trocas na constituição do mundo social Mbyá-Guarani*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PPGAS, UFRGS. 2006.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, v. II, Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CLASTRES, Pierre. *A Fala Sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 2009.
- LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Top Books, 2007.
- LUCAS, Maria Elisabeth & STEIN, Marília. (org) *Yvy Poty, Yva’á: Flores e Frutos da Terra*. Porto Alegre: IPHAN/PPGMUS/UFRGS, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka - Musica , Dança e Xamanismo Guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.

- NOVAES, Sylvia Caiuby. “Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico.” *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, out. 2008.
- PORTO ALEGRE. Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Segurança Urbana. Núcleo de Políticas Públicas para os Povos Indígenas/ NPPPI. (Org.). *Povos Indígenas na Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2009.*
- SALLES, João M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de S. et alii (orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p 55-71.
- SILVA, S. B. Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. Tese de Doutorado, USP. 2001.
- STEIN, Marília. Kyringüé mborai - os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. Tese de Doutorado, UFRGS. 2009.
- TAUSSIG, Michael. Physiognomic Aspects of Visual Worlds. *Visual Anthropology Review*. Volume 8, Issue 1, pages 15–28, March 1992.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.