



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PHILIPPI EMMANUEL LUSTOSA BANDEIRA

DOCUMENTÁRIO RADICAL OU A FICÇÃO COMO COLABORAÇÃO:
Invenção, disjunção e cinema compartilhado. Devir e cosmovisão em *As Hipermulheres*.

RECIFE

2017

PHILIPPI EMMANUEL LUSTOSA BANDEIRA

DOCUMENTÁRIO RADICAL OU A FICÇÃO COMO COLABORAÇÃO:

Invenção, disjunção e cinema compartilhado. Devir e cosmovisão em *As Hipermulheres*.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como parte integrante dos requisitos necessários para obtenção de grau de mestre em Comunicação Social, sob orientação do Prof. Dr. José Afonso da Silva Junior.

Área de Concentração: Documentário Brasileiro

Recife

2017

PHILIPPI EMMANUEL LUSTOSA BANDEIRA

TÍTULO DO TRABALHO: “DOCUMENTÁRIO RADICAL OU A FICÇÃO COMO COLABORAÇÃO:
INVENÇÃO, DISJUNÇÃO E CINEMA COMPARTILHADO. DEVIR E COSMOVISÃO EM AS
HIPERMULHERES”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Comunicação.

Aprovada em: 26/06/2017

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Afonso da Silva Jr.
(orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho
(membro interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Fernando Weller
(membro externo)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Renato Monteiro Athias
(membro externo)

Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao cineasta indígena Takumã Kuikuro, coordenador do Coletivo Kuikuro de Cinema, que, mui gentil, generoso e atencioso, topou trazer seu lugar de fala a esta pesquisa.

Da aldeia Ipatse, no Alto Xingu, Takumã dialogou sobre seu trabalho via smartphone, compondo com sua voz a parte final aqui apresentada.

A Jeder Janotti que, da comunicação, ministrou uma das melhores disciplinas de antropologia contemporânea que tive; os diálogos sobre os textos e as sugestões de leitura, também na qualificação, ainda ressoam. Já da antropologia para o cinema, agradeço a Renato Athias pela atenção pessoal e pelo intercâmbio de ideias, diálogos e experiências de formação em antropologia visual na cidade de Recife.

Ainda no PPGCOM/UFPE, agradeço às professoras Cristina Teixeira, Isaltina Gomes, Yvana Fechine e Ângela Phrysthon, que dialogaram e propuseram, com suas disciplinas e artigos, parte da arquitetura teórica de que me valho. A Fernando Weller que, na qualificação, apontou pontos cegos e certa “incongruência” histórica, agradeço estes toques, que valeram uma leitura autocrítica dos métodos. Do programa, gostaria de manifestar ainda minha gratidão ao pessoal tão atento, prestativo e simpático da secretaria, que em grande medida mediou esta e outras tantas pesquisas do PPGCOM/UFPE: a Zé, Roberta e Claudia, sou-lhes muito grato desde sempre por tudo!

Eu não poderia esquecer os diálogos e interações diretas que tive em Recife e que, indiretamente, vibram aqui. Em debates, seminários, cinemas, acontecimentos, ruas e ladeiras – no caso, em Olinda – a vida pulsante das duas cidades injetou muito da tensão que se vê em alguns trechos deste texto. Sou muito grato a curta experiência que tive o prazer de compartilhar junto ao Movimento Ocupe Estelita, nos atos na rua e na cidade-set de batalha. Em especial, tenho muita gratidão a Marcelo Pedroso, sempre generoso e gênio; a Pedro Severien, mostram que parece que também gostou do Ceará; a Leon Sampaio, nos corres, nos atos e por seu cinema inquietante; a Ernesto de Carvalho, que salta do universo das aldeias para as ruas com extremo compromisso, agradeço às implicações dos debates travados no curso “Documentário urgente”, que levou-me a refletir e rever alguns pontos importantes da prática cinematográfica compartilhada.

A Alexandre Gomes e Daniele Portela, sempre bons, gentis e sensíveis anfitriões em recifolinda, amigos queridos a quem tenho muito carinho e admiração, e mais, pesquisadores e atuantes em interfaces raras e vívidas, tenho-lhes grande gratidão por todo este tempo, conversas, recepções, entendimentos e sutilezas indescritíveis.

Ainda no Recife, cidade que tanto gosto (sabem), agradeço o prazer de conhecer e de conversar – em sala, no CAC, na rua ou em seu Nenê – com Tobias Queiroz, Rodrigo Acioli, Evandro Dunoyer, André Carvalho, entre tantos outros que incorro no erro de não citar. Sou grato também ao pessoal da Mostra Cirkula, em especial a Nara Galvão, Fabiano Hegenhau, Polly Cavalcanti, que não só montou uma simples e bela exposição fotográfica da qual fiz parte, mas que proporcionou um debate em alto nível sobre antropologia visual e “etnopoéticas”.

A Patrick Walsh, amigo presente, grande intelectual, ser de serenidade, um dos poucos que leu e comentou este projeto, mesmo em meio a sua tese e uma ruma de demandas a vencer, segue minha gratidão.

Aos forumdoquianos Milene Migliano, Glaura Cardoso, Júnia Torres, Ruben Caixeta, Paulo Maya, Pedro Portela e os mais 20 ou 30 integrantes da Filmes de Quintal que fazem o mais importante festival de cinema documentário do Brasil, sou-lhes grato pelas inúmeras conversas, interlocuções, contrapontos, convites e debates que tive a oportunidade de participar, que certamente contribuiram muito, ainda que indiretamente, para o sentido do trabalho que ora se apresenta.

Ao pessoal do DocTv, que, há quase 10 anos, levou-me a caminhos outros dentro da prática e reflexão documentária.

A Vincent Carelli, que dedicou toda a vida e a arriscou inúmeras vezes sem pestanejar em uma militância indigenista radical, agradeço por seu projeto, seu trabalho e sua obra existirem, além da oportunidade na aldeia. Vincent provavelmente é – continuando firme a enfrentar massacres, martírios e Golias – o documentarista vivo mais importante do Brasil.

Gratidão a Vicente, como os índios o chamam, e ao Vídeo nas Aldeias!

Sou muito grato também a Vanessa, que além de me incentivar a voltar para a universidade, ainda cuidou de Érico enquanto eu estive fora. Isso não tem preço e se paga

com carma, sei. E a Érico, meu *fukushi*, a quem dedicaria: o tempo perdido aqui não volta.

Mas pode permitir que vivamos todo tempo do mundo juntos.

Por fim, à leitura atenta, ao suporte em Recife e no Ceará, aos diálogos, à orientação e discernimento e, sobretudo, ao companheirismo e presença, tenho grande gratidão e admiração por Liana Dodt.

RESUMO

Este trabalho parte de uma análise reflexiva sobre o documentário: dividida em duas partes, uma primeira parte historiográfica e desconstrutiva focada nas décadas de 1920-1930, em que, à luz de uma bibliografia recente sobre o tema, abordamos e problematizamos a configuração do gênero discursivo “documentário” como herança colonialista, como vanguarda modernista e como aparelho de estado, concluindo com a hipótese de uma dialética estética-política injuntiva do gênero e inscrevendo neste mapa, ao fim, dois pioneiros brasileiros esquecidos; na segunda parte, destinada ao documentário contemporâneo, fazemos uma cartografia que circunscreve nossas eleições afetivas dentro do documentário contemporâneo brasileiro, centrada nos modos de produção e processos de criação assentados no tripé colaborativo-coletivo-comunitário, passando então à análise reflexiva de um filme em específico – *As Hipermulheres* (2011), direção conjunta de Carlos Fausto, Leo Sette e Takumã Kuikuro, realizado na aldeia Ipatse do povo indígena kuikuro do Alto Xingu, com produção de Vincent Carelli e do Vídeo nas Aldeias - que por sua vez incorpora e responde, acredito, em grande medida à problemática e os questionamentos anteriores sobre o documentário no sentido estético e político.

Palavras-chave: Historiografia do documentário. Antropologia compartilhada. Documentário contemporâneo brasileiro. Cinema indígena. *As Hipermulheres*.

ABSTRACT

This work is based on a reflexive analysis on the documentary: divided in two parts, a historiographical and deconstructive first part focused in the decades of 1920-1930 supported by a recent bibliography, which approach and problematize the configuration of the discursive genre "documentary" as a colonialist heritage, as a modernist vanguard and as a state apparatus, concluding with the hypothesis of an aesthetic-political injunctive dialectic of the genre inscribing on this map, at the end, two forgotten Brazilian pioneers; in the second part, aimed at the contemporary documentary, we make a cartography that circumscribes our affective choices within the Brazilian contemporary documentary, centered on the modes of production and creation processes based on the collaborative-collective-community tripod, going on to analyze a specific film - *The Hyper Woman (As Hipermulheres, 2011*, directed by Carlos Fausto, Leo Sette and Takumã Kuikuro, held in the Ipatse village of the Kuikuro indigenous people of the High Xingu, with production by Vincent Carelli and Video nas Aldeias), which incorporates and responds, I believe, to a great extent to the problematic and the previous questions about the documentary in the aesthetic and political sense.

Keywords: Historiography of documentary. Shared Anthropology. Contemporary Brazilian documentary. Indigenous cinema. *The Hyperwomen*.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: cartaz de freak-show com “primitivos” em Paris. p. 15.

Figura 2: imagem fotográfica estereotoscópica de uma mulher Achantis com seu filho, em um zoológico humano no Jadin d’Acclimatation. Paris, 1897. p. 17.

Figura 3: Imagem em poligrafia de um índio Apiká por Hercule Florence (1841). Arquivo Instituto Moreira Sales. p. 19.

Figura 4: Índios Mundukuru. Pintura de Hercule Florence (1930) p. 20

Figura 5: André Thevet. La Cosmographie Universelle. Esquerda, chefe Aliado “retrato do rei Quoniambec”. Direita: Inimigo hostil “retrato de um rei dos canibais”. Xilogravuras, Biblioteca Nacional, Paris, 1575. (apud Chicangana-Bayona, 2008) - p. 38

Figura 6: Pintura de uma mulher Tarariús (Tapuia) do Nordeste. Pintura de Eckhout. p. 40

Figura 7: Still de O homem e a câmera, de Dizga Vertov (1929). p. 46

Figura 8: Série de fotografias de líderes nativos norte-americanos, de Edward Curtis (1898). P. 49

Figura 9: Cartaz do filme de Edward Curtis, in the land of headhunters. No detalhe, abaixo do título e do nome do autor - uma chamada incomum: "Drama épico indígena da costa noroeste com música nativa sinfônica. Drama completo encenado por índios primitivos" p. 51

Figura 10: Foto still do set de gravação de Curtis, com equipe no primeiro plano, a cena gravada em segundo e os totens Kwakawala ao fundo. p. 52

Figura 11: Still da cartela de abertura de Nanook of the north. Vê-se a apresentação dos Irmãos Revillon acima e, abaixo, a logo da distribuidora francesa Pathé sobreposta. p. 54

Figura 12: Cartaz de Moana, de Robert Flaherty. p. 56

Figura 13: Recorte de jornal à época do lançamento de Drifters, de John Grierson (1932). p. 59

Figura 14: Cartazes de Nanook of the North, filme de Robert Flaherty (1922). p. 62

Figura 15: "Mãe Migrante". Foto de Dotothea Lange para a Farm Security Administration, 1932. p. 66

Figura 16: Still de Rituaes e festas Bororo, filme de Luiz Thomaz Reis (1917). p. 76

Figura 17: Xamã Bororo. Still de Rituaes e Festas Bororo, Filme de Luiz Thomaz Reis (1917). p. 78

Figura 18: Frame-still de Aruanda, filme de Linduarte Noronha (1961). p. 83

Figura 19: Frame-still de Iracema, uma transa amazônica, filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Detalhe de Paulo César Pereio (Tião Brasil Grande) e Iracema (Edna de Cássia). p. 85

Figura 20: Still de Cabra Marcado para Morrer, filme de Eduardo Coutinho (1984). Detalhe de Elisabeth Teixeira e seus filhos Abraão e José. p. 87

Figura 21: Frame de A festa da moça, filme de Vincent Carelli (1986). Detalhe de perfuração labial em ritual de iniciação de um jovem Nambiquara. p. 88

Figura 22: Frame-still de Nós que aqui estamos, por vós esperamos, filme de Marcelo Massagão (1999). p. 91

Figura 23: Still de Pacific, de Marcelo Pedroso (2009). p. 94

Figura 25: Frame-still de Serras da desordem, filme de Andrea Tonacci. p. 96

Figura 24: Frame-still de Corumbiara, de Vincent Carelli (2006). p. 97

Figura 26: Frame-still de Andarilho, filme de Cao Guimarães (2007) p. 98

- Figura 27: Frame-still de Santiago, filme de João Moreira Salles (2009). p. 99**
- Figura 28: Frame-still de Jogo de Cena, filme de Eduardo Coutinho (2009). p. 100**
- Figura 29: Frame-still de A Vizinhança do Tigre, filme de Afonso Uchoa (2013). p. 103**
- Figura 30: Frame-still de A Cidade é uma só?, filme de Adirley Queiroz. p. 106**
- Figura 32: Frame-still de Branco Sai, Preto fica (2014), filme de Adirley Queiroz. p. 107**
- Figura 33: Frame-still de Os mestres loucos (1959), filme de Jean Rouch. p. 109**
- Figura 34: Still de O dia em que a lua menstruou (2004), filme de Takumã Kuikuro. p. 114**
- Figura 35: Takumã Kuikuro filma Mutua Menihaku em Cheiro de Pequi (2006). Na encenação da morte do Jacaré, o personagem de Mutua surpreende suas esposas em traição e flecha o animal mítico. p. 115**
- Figura 36: Frame-still de As Hipermulheres. Ensaio da festa do Jamurikumalu. p. 120**
- Figura 37: Making of de As Hipermulheres. Detalhe de Takumã Kuikuro operando a câmera no registro do ritual Jamurikumalu. p. 123**
- Figura 36: Frame-still de As Hipermulheres (2011). p. 133**

SUMÁRIO

1	Introdução	13
2	A Invenção do documentário: notas para uma contra-versão oficial	37
2.1	<i>Documentaire e o colonialismo</i>	37
2.2	<i>A vanguarda do real</i>	42
2.3	<i>Prospecções arqueológicas: do documentaire ao documentary</i>	47
2.4	<i>O documentário – ou a retórica do gênero – de Grierson</i>	54
2.5	<i>O documentário é um aparelho de Estado</i>	63
2.6	<i>Dialética do gênero documentário</i>	67
2.7	<i>O xamã é avô do documentário (mas é segredo)</i>	75
3	Documentário Brasileiro Contemporâneo	81
3.1	<i>Introdução ao documentário brasileiro: do “moderno” ao “contemporâneo”</i>	81
3.1.1	<i>O “moderno” documentário brasileiro</i>	81
3.1.2	<i>A “transe-ação” do vídeo</i>	86
3.2	<i>Dispositivo e diversidade: a década de 2000</i>	91
3.3	<i>Território e partilha: a década de 2010</i>	102
3.4	<i>Documentário radical</i>	105
4	As Hipermulheres: documentário radical ou a ficção como colaboração	111
4.1	<i>Os kuikuro e a “magia do branco”</i>	111
4.2	<i>As Hipermulheres - Itão Kuegü</i>	116
4.3	<i>Conversa com Takumã Kuikuro</i>	121
4.4	<i>Devir-índio, devir-branco</i>	127
5	Considerações finais	135
	Referências	140
	Apêndice A - Índice de Filmes	145

1 Introdução

O caos contemporâneo revive, sob a máscara da crise, a encenação da farsa de tragédias passadas. A era da “pós-verdade” de Donald Trump surge em meio a já declarada “guerra virtual” global, em que a subjetividade homogeneizada com o capitalismo é fundida nas máquinas do *mass-media*, retroalimentando revoluções “laranjas” no “Terceiro Mundo”. Nesta trama de simulacro da real vida cotidiana, a “vanguarda cristã” do filme de Adirley Queiroz não está no futuro¹: assaltou o poder e impõe impiedosa, autocrática e apressadamente sua agenda, num mundo *online* pós-controle e pós-orgânico, totalmente programático, no sentido de Comolli (2010). Na atmosfera sufocante e onipresente preconizada pelas distopias modernas de Huxley, Kafka e Orwell, 2017 parece assim ser a justa medida entre *1984* e *Black Mirror*.

Por que, então, falar de documentário num mundo assim? Qual importância residiria em um tipo de cinema via de regra marginal *ou* estatal, em suas verdades construídas ou programadas? Diante do público global de *mass-media*, quantos ou o quão se acredita ainda em documentários? – A não ser, por suposto, diriam, no interesse de acessar pacotes de conteúdos específicos, condensados em suportes fílmicos e carregados na rede, ou, talvez, por observação “desinteressada” da vida animal selvagem. Seria, talvez, uma suspensão da crença com origem em um desprezo mercadológico pela potência enunciativa do documentário ou mesmo a descrença na verdade em sua enunciação? Em segundo caso, o problema seria a desconfiança na idéia de verdade ou no específico discurso do documentário? Ou em ambos?²

Certo que para se continuar um questionamento sério a respeito destas indagações, não é possível se dissociar a conjectura social, econômico e cultural da quais aquelas surgem.

¹ Em *Branco Sai, Preto Fica* (2014), um agente governamental do futuro volta no tempo para investigar crimes do estado contra populações periféricas, na intenção de indenizá-las. A coisa inverte, contudo, quando a “vanguarda cristã” assalta o poder no futuro e deixa o agente Cravalanças em difícil situação na “Antiga Ceilândia”, DF.

² Difícil de responder porque são questionamentos que exigem mais investigação e diálogo entre esferas e conhecimentos distintos do que apenas opinião individual. Mesmo no meio especializado das artes e comunicação (e talvez mesmo muito *por* este), entre professores universitários, artistas, curadores, jornalistas, etc. há constantes confusões entre categorias básicas como gênero, duração e suporte, para não dizer de questões de linguística e política. Sintomáticas, estas revelam no mínimo um gesto de distanciamento, às vezes blasé, se não mesmo de menosprezo declarado ao tal “documentário” e sua “linguagem quadrada”.

Ora, em primeiro lugar, não estamos regidos pelos valores do romantismo ou idealismo alemão, tampouco pelo niilismo do fim do século XIX e seus afãs de busca pela verdade; mas sim vivemos na era pós-moderna, sob égide do capitalismo tardio. E nesta etapa de globalização e aceleracionismo³, forja-se o valor das coisas por sua simples capacidade de agenciar capital. À imagem da cultura monetarizada norte-americana, as existências erguem-se ou sucumbem – de instituições sedimentadas e governos estabelecidos até seres animais e vegetais, paisagens e ecossistemas inteiros do planeta – de acordo com os acordos. Sobrevive-se, valoriza-se ou morre-se como consequência direta do potencial de agenciamento de capitais (reais, simbólicos, virtuais e especulativos). Do golpe e do estado de exceção contemporâneo à deportação expropriatória e extinção biológica, nada pessoal, dizem seus mandatários, tratam-se apenas e objetivamente de números, cálculos, investimentos; *business life*⁴. Para ingressar *neste* sistema, que capitais gerariam o documentário no jogo?

No campo mercadológico o documentário enfrenta também uma forte antipatia, tanto de possíveis apoiadores quanto de consumidores. Afeito a temas sociais – e não raros militantes, ativistas ou críticos – o documentário já carrega, conforme se verá, em sua própria constituição tanto o peso histórico da representação como ingerências de censura e aparelhamento por parte de governos e *status quo*. Para o padrão comercial da indústria de audiovisual, talvez o documentário não mova tantos capitais “livres” quanto *deveria*. Em termos de empreendimento, estar *sob o risco do real* também significa se submeter a um modo de produção não-assegurado pelo controle regulatório – aqui representado pelo roteiro de ficção e pelas agências estatais – o quê, em si, gera forte insegurança à lógica financeira dominante. Por esta perspectiva, vê-se no documentário um investimento de alto risco, que deve então ser descartado, adaptado para a ficção ou, quando interessar, ter seu fluxo de

³ Não se atendo apenas ao manifesto aceleracionista, de Williams e Srnicek (2013), a tendência aceleracionista da esquerda ganhou território nos últimos anos em vários países – e talvez demasiado no Brasil – ao ceder completamente na questão ambiental para o agronegócio, mineração e exploração irrefreada dos recursos naturais, buscando um tal colapso natural do capitalismo pela crise no modo de produção enquanto, claro, se beneficia do processo para se fortificar enquanto “classe”.

⁴ A discussão do atual estado socio-ambiental-tecnológico do ser humano, por assim dizer, incluindo polarização política e apocalíptica entre *think tanks* de ultra-direita e ex-querdistas aceleracionistas está colocada de modo brilhante em *Há um mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*. Danowski, Débora & Viveiros de Castro, Eduardo. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

sentido estabilizado e unívoco, normatizado em leis (ou princípios) e com modo de produção controlado para manter a ótica estabelecida no regimento do contrato social.

O conceito de “valor” aplicado ao documentário não é ideia nova. Os antigos franceses do *documentaire* atribuíam certo valor diferenciado a imagens de desenhos, pinturas, gravuras e fotografias de expedições coloniais: não eram consideradas artes superiores, como a literatura e a pintura, mas tinham certamente seu valor de exposição e função social. Tinham por finalidade a publicação, desde que a imagem fosse transferida para uma matriz de gravura ou pintada diretamente no livro, ou o método de apresentação de palestra e organização de inventários exploratórios. Eram, portanto, objetos de coleções e catálogos; a considerar possíveis “segredos de estados” envolvidos em assuntos coloniais, estas imagens poderiam ser resguardadas e ter até “valor de culto” – se não religioso propriamente, ao narcisismo⁵. Era como documento⁶, portanto, que residia seu maior valor: ensinar e comprovar, em suma.

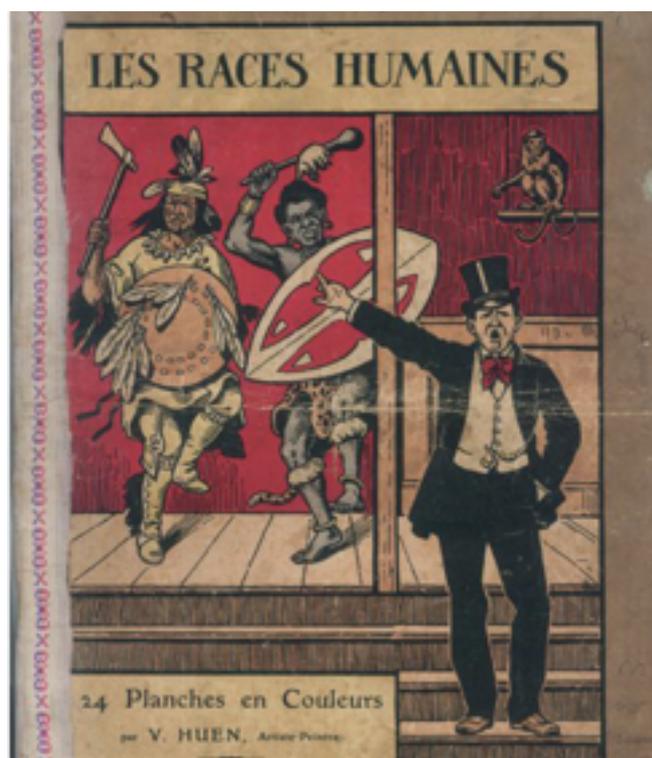


Figura 1: cartaz de freak-show com “primitivos” em Paris.

⁵ Assimila-se aqui, com certa ironia, o conceito de Benjamin (2012), derivando do culto no sistema religioso para o culto no sistema capitalista.

⁶ A etimologia de *documentaire* (fr.) é latina, referida a *documentum*, derivada de *docere*, “ensinar” e “comprovar” + *arius* (sufixo com significado primitivo de “relativo a”).

Havia, sobretudo na França, um ávido mercado por exotismos; desde Montaigne⁷, cópias (autorizadas ou não) ou mesmo a matriz ou original (no caso de esculturas e objetos étnicos) destas imagens poderiam cair em museus, acervos particulares, livros ou dispositivos óticos de “entretenimento”. Imagens de asiáticos, africanos e ameríndios passaram ao agenciamento popular do *vaudeville*, dos *freak-shows*, das “feiras de atrações”, em que vários rearranjos de técnicas poderiam ser lançados a fim de extrair efeitos de reação do público.

No início do século XIX, adentrando a revolução industrial, diversificados dispositivos óticos foram desenvolvidos. Estes utilizaram o referencial pictórico da pintura clássica, mas buscavam fragmentar e reconstruir a visão em processos técnicos. Aparelhos como o estereoscópio, mais do que “lazer” desinteressado, conforme analisa Jonathan Crary (2014), produziam as *Técnicas do observador*: estas buscavam capturar e condicionar a atenção daquele em um complexo processo de formação de uma visão fragmentada e isolada dos demais sentidos, característica de um conceito fisiologista da modernidade. Modernidade esta que, para se afirmar como tal, além de fragmentar a visão e investi-lhe de uma existência própria, *virtual*, necessitou opor em projeção um *outro*: o não-moderno, o fora da modernidade.

Se as experiências populares dos *freak-shows* e *vaudevilles* com “primitivos” e “selvagens” poderiam parecer excêntricas e demasiado bizarras a uma “pessoa culta”, a conduta não seria tão diferente quanto se poderia esperar em uma dimensão acadêmica. Expedições de exploração e rapina, como a Dakar-Djibouti na África e a atuação de etnógrafos como Leenhardt e Griaule, assim como a fundação do Museu do Homem, herdeiro do Museu Etnográfico do Trocadéro – que até zoológico humano contava com alguns “espécimes de indonésios e africanos” – são comprovações demasiadamente próximas de nós para que sejam ignoradas. Mais que excentricidades, conforme Clifford (1998), foram estes tipos de experiência laboratoriais com o *outro* que alicerçaram a narrativa de construção de distinção de modernidade frente à sua negação.

⁷ Montaigne, Michel de. *Dos Canibais* [1580]. In *Ensaaios*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.



Figura 2: imagem fotográfica estereoscópica de uma mulher Achantis com seu filho, em um zoológico humano no *Jardin d'Acclimatation*. Paris, 1897.

A imagem do quê não está na modernidade teve então duplo valor diferenciado: pelo exotismo e pela eminente extinção. Em outra ocasião (Bandeira, 2014⁸) analisamos em parte a construção do olhar colonial – um misto de cânone renascentista, imaginário medieval e o exotismo “bárbaro” – através dos pintores-etnógrafos dos séculos XVI ao XIX no Brasil. O assunto é retomado aqui, todavia, com outro viés: o da imagem como documento, no sentido etimológico, de ensinar e comprovar; de função “pedagógica”, no conceito de Bhabha (1998), focando nesta a representação do *outro* como elemento fundamental na construção da idéia de modernidade, sob recorte de uma conjectura particular da história e teoria da arte.

Desde as gravuras de Thévet sobre as desventuras de Hans Staden no Brasil às telas de Tupis e Tapuias de Eckhout, e daí para as fotografias em expedições coloniais nos cinco continentes, o diferencial das imagens *documentaires* em relação à tradição clássica da pintura consistia no deliberado ato de projeção do imaginário do significante (autor e espectador) na imagem, conduzindo o significado de algo estranho e exótico no domínio do familiar. Não mais apenas o “gênio” e o “mistério da criação” do artista pautavam e empregavam prestígio a obra, mas a capacidade de descrição e competência de informação sobre o outro mundo eram exigidas pelos novos mecenas. Compreender a cultura do outro para descrevê-la em imagens. Portanto, trata-se de uma espécie de ensaio de tradução semiótica entre cosmologias, e não apenas entre meios, linguagens ou suportes. Juntamente

⁸ Bandeira, E. L. Philipi. *Espelho Nativo: imagens compartilhadas com os Tremembé de Almofala*. Fortaleza: UFC (Monografia em Ciências Sociais. Departamento de Ciências Sociais), 2014.

com mapas e crônicas, estas imagens eram vistas não exatamente como representações diretas da realidade exótica, mas como agenciamentos criativos de fragmentos fidedignos desta. Passavam a ser os documentos comprobatórios – e a janela – relativos ao mundo exótico e fadado à extinção.

A longa tradição das técnicas, da iconografia e iconologia “ocidental” e suas “máquinas de visão” precedem, assim, o advento da fotografia em 1839. Os franceses Niépce e Daguerre entraram para a história como os inventores oficiais em Lyon. Enquanto se descobriu, recentemente (Kossoy, 2006), que o patricio Hercule Florence também houvera desenvolvido isoladamente a fotografia no Brasil tendo sido inclusive, seguindo Boris Kossoy (2006), o primeiro a dar-lhe este nome em Campinas – perto, portanto, de onde Hans Staden quase fora comido pelos Tupinambás – à mesma época de Daguerre. Após a morte de Niépce, Daguerre, como se sabe, conseguiu a patente do processo: comprado e doado este à humanidade pelo governo francês, ocasião de láureas a Daguerre no belo discurso de Arago em defesa da fotografia como ciência, técnica e arte (Benjamin, 2012).

Daguerre advinha de uma formação de experiências técnicas, tendo dedicado-se a desenvolver matrizes de alta qualidade técnica de reprodução, em um dos formatos ainda hoje considerado dos mais fidedignos – o daguerreótipo. Pouco se conhece, no entanto, do fotógrafo Daguerre e de sua dimensão sensível. Todavia, de Hercule Florence, nascido em Nice e desde os vinte anos de idade radicado Brasil, sabe-se que agenciou múltiplos talentos de desenhista, naturalista e tipógrafo com invenções técnicas. À serviço da “Expedição Langsdorff”, Florence desenvolveu amplo repertório de desenhos e pinturas sobre povos ameríndios do Brasil, em especial, os Munduruku, Apiká e Guató.

Florence desenvolveu o processo de fixação da imagem, a “poligrafia” – uma transferência de imagem de uma matriz de vidro gravada em baixo relevo para papel através da luz. Segundo seu diário recuperado por Kossoy (2006), Florence desenvolveu, em 1833, a *photografie*, uma fixação da imagem através da luz captada pelo dispositivo da câmara escura e registrada pelos sais de prata. Este era um processo similar ao que Niépce e Daguerre desenvolveram na França e Henry Fox Talbot na Inglaterra; contudo, quatro anos antes do inglês John Hershel cunhar o termo *photography* (Kossoy 2006).



Figura 3: Imagem em poligrafia de um índio Apiká por Hercule Florence (1841). Arquivo Instituto Moreira Sales.

Estes inventores da fotografia partem, portanto, não só do acúmulo histórico de inúmeros adventos teóricos, técnicos, mecânicos, óticos, químicos; recorreu-se ao referencial imagético helênico-cristão já sedimentado, sobretudo na pintura, para representar o *outro*. Retomando então a questão da representação do *outro* na imagem como elemento de construção da modernidade, sob a projeção da máscara do bárbaro, veremos, a fórmula “outra língua, outra raça, outro ser” (*i.e.* os inimigos) foi então atualizada, no sentido da crítica de Viveiros de Castro (2015), para algo como “não-ocidental, não-capitalista e não-cristão”.

Se a fotografia, evocando seu índice de realidade, conforme colocou Bazin (2016), acrescentou um fator não apenas de fidedignidade, mas de verossimilhança ao jogo das representações, contudo, o olhar pictórico e exótico da modernidade já estava formado pelas diversas experiências anteriores. É, portanto, agenciando a referência desta longa iconografia de exploração colonial com o realismo fotográfico e com a potência das imagens em movimento do cinema que o fotógrafo americano Edward S. Curtis vem a defender, em 1913, a argumentação de um valor diferenciado para o “material documentário” (Holm & Quimby [1976] *apud* Macdonald & Cousins 2010).



Figura 4: Índios Mundukuru. Pintura de Hercule Florence (1930)

Transpondo para suas fotografias de índios norte-americanos a estética do *portrait* clássico rigorosamente composto em estúdio, Edward Curtis inscreveu o termo documentário aplicando-o ao cinema. Curtis prosseguia de seu trabalho fotográfico, então, com o argumento de enaltecer o valor contido nas imagens fotográficas de povos ameríndios para angariar financiamento para suas produções. Ao contrário da possibilidade de reconstituição dos “filmes falsos” (ficcionalis) de encenação de personagens em figurinos artificiais e em estúdio, argumentava Curtis (1913 [1977] 2010), tão à moda da época, o “material documental” teria o poder de registrar para a posteridade “esta grande raça da humanidade” (Curtis [1896] 2006) que, na eminência de ser assimilada ou exterminada pela modernidade, seria, em breve, extinta.

Retomando, assim, a partir de Curtis a concepção dos três *princípios* estabelecidos por Grierson para o documentário – tendo esta por modelo os primeiros filmes de Flaherty – veremos que Grierson pouco mais que repete e dá um desenvolvimento particular do que Curtis houvera colocado duas décadas antes. Vejamos, em Grierson, que (1) “o documentário registra a cena viva e a história viva”, ou seja, fora do estúdio, abrindo-se ao “mundo real”; em que (2) “o ator original (ou nativo), e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação do mundo moderno projetado na tela”; nos quais (3) “as histórias extraídas da realidade bruta podem ser melhores (mais reais num sentido filosófico) do que as obras

encenadas” (2015:23). Este “manifesto de crenças” (2015:24) de Grierson se apoia, assim, como se verá na primeira parte, nas ideias, nos argumentos e no trabalho de décadas de Curtis, sem que, em quaisquer lugares, Grierson sequer o cite.

Expandindo o debate, em termos de uma contribuição propriamente historiográfica ao tema do documentário, da qual partimos em um primeiro platô, valemo-nos das pesquisas recentes de John Tagg ([1988 [2005]⁹), Bill Nichols (2001¹⁰), Peter Bloom (2010¹¹), Jeff Allred (2010¹²). Estes partem, por sua vez, da referência precursora de *American Thirties and Documentary Expression* de William Stot (1973) – todos anglófilos e ainda sem tradução para o português. O conjunto desta contribuição é, em nosso entendimento, extremamente valioso por desconstruir, de dentro da tradição anglófila, uma tradição hegemônica do documentário criada e mantida por esta.

A chave de leitura aqui, como na história social de Raymond Williams (2002), é relacionar os discursos dominantes às conjecturas sociais específicas sob um viés anti-hegemônico: percebe-se, assim, o discurso do documentário no *New Deal* e no nacionalismo europeu da década de 1930 como uma estratégia de persuasão de massa aplicada às “crises”. Em análises conjecturais somadas às leituras a contrapelo dos escritos de John Grierson, a visão proporcionada por estes estudos acabam por descortinar a política na estética e no discurso retórico do *status quo* que dominou o modelo tradicional de documentário.

Ao problematizar e desconstruir o documentário tradicional como uma falácia do poder instituído, estas pesquisas já justificariam sua inserção para o contexto brasileiro. Não raro *edipianas*, cabeças de pretensos progenitores do “gênero” – em especial, claro, a de John Grierson – rolam nestes trabalhos que recontam a história do documentário não a partir de uma genealogia patrilinear – a versão “tradicional” – mas de uma severa e irrefutável crítica a

⁹ TAGG, John. **The Burden of Representation**. Mineapolis: Minesota Univerity Press, 1993. (Ed. castelhana: **El peso de La representación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili; 2005.)

¹⁰NICHOLS, Bill. **Documentary Film and Modernism Avant-Guard**, 2001. Chicago: *CriticalInquiry*, Vol 27, Nº4, 2001.

¹¹ BLOOM, Peter J. *French Colonial documentary: mythologies of humanitarianism*. Mineapolis/ Londres: Minnesota University Press, 2008.

¹² ALLRED, Jeff. **American modernism and depression documentary**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

esta tradição, com a inclusão de outras figuras política e esteticamente tidas como radicais por esta.

Analisa-se, então, a relação da normatização da forma-documentário (ou, no caso, melhor seria dizer fôrma?) representada por Grierson na Grã-Bretanha com as demandas do poder estabelecido no contexto das “crises” da década de 1930 – mas também por Parentz, Goebbels, Lunacharsky e outras figuras em outros países, como Nichols afirma (2001). O “documentário” seria visto então, nesta historiografia crítica, como uma linguagem do *New Deal*, uma forma aparelhada, no sentido de Althusser (1989); é o que Tagg (2005) e Allred (2010) querem, em síntese – e já não sem tempo – nos alertar.

Adiante, Nichols (2001) segue analisando de como a falsa clivagem entre vanguardas modernistas e o documentário defendido por Grierson desfavorece, ainda na atualidade, uma plena absorção da potência estética, heurística e política do documentário. Seguindo os agenciamentos e fluxos das matrizes do documentário em disputa e combinação antes e durante a normatização representada pela atuação de Grierson, Nichols pondera que, ainda que ressurja hoje e sempre, aqui e ali, nas obras mais instigantes que levam ao limite e reinventam a prática documentária, as características “vanguardistas”, por assim dizer, de tratamento do real são exceção à regra hegemônica.

O documentário defendido por Grierson seria uma espécie de equilíbrio no fio da navalha que deveria servir à cidadania e manter o poder criativo do “artista”. Uma radicalização no “tratamento criativo da realidade” – para usar sua definição – poderia, portanto, levar o filme para além dos limites estabelecidos (por ele) para o “gênero”. Mas, antes de tudo, que configuração, que limites, que termo e que gênero seriam esses? E se as vanguardas modernistas foram condição histórica e estética para a configuração “griersoniana” do documentário, conforme Nichols (2001), mas por que afinal elas *devem* estar de fora desta?

Parte-se, então, para análise de uma disputa política e estética que perdura desde a invenção do cinema na virada do século – e aceleradamente desde a década de 1920 e 1930 – em que figuram não só empresários ávidos por lucro (à imagem de Edson) em busca do aparato cinematográfico. Artistas, políticos, militantes de causas sociais e governos se engalfinharam em agenciamentos e disputas de formas e significados em uma nova forma de

tratamento cinematográfico da realidade. Capturar a máquina de produção de subjetividade era uma questão estratégica para alguns grupos, que a agenciaram em seus projetos políticos, empregando um valor diferenciado, “político”, “histórico” e “cultural” ao documentário.

O próprio documentário – enquanto gênero discursivo – emerge como caracterizado como um largo campo em disputa. É o que Bill Nichols analisa em *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde* (2001) e o quê se depreende de uma análise de conjuntura, alicerçada no sentido geral que coloca a linguística de Bakhtin e seu estudo dos gêneros discursivos¹³. Esta histórica disputa político-estética é dos pontos-chaves do documentário e pode ser percebida, conforme analisamos, como uma configuração-refiguração-transfiguração dialética disjuntiva do gênero documentário em si.

Contextualizando um pouco antes de problematizar teoricamente, Joris Ivens afirmou que o moderno documentário fílmico nasceu na Europa, por volta de 1927, das vanguardas dissidentes com o esteticismo, que buscavam engajar-se nos movimentos sociais de seus países e participar das várias causas emergentes. “Era parte do movimento de vanguarda atribuir valores artísticos e educacionais aos filmes. (...) Por um tempo, havia um antagonismo entre o documentário e o chamado filme de ficção, mas ele diminuiu com o passar do tempo” (2015: 42). Partindo dos mesmos elementos fundantes – a fragmentação modernista, o realismo fotográfico, a montagem de atrações – o quê então, naquele momento, haveria demarcado diferenças entre as vanguardas “esteticistas”, no sentido de Ivens, e a “vanguarda do real”, ainda sem nome ou definição?

No regime estético, a linguagem empregada era um diferencial: para as primeiras, seria agenciada a poética ou a narrativa da literatura e das artes visuais; na segunda tendência, a abordagem seguiria formas de tratamento de conteúdo e realidades sociais de modo francamente discursivas, mais próximas da retórica moderna. No regime político, uma linha divisória fundamental se colocava entre o grau e o tipo de engajamento político dos autores, refletido nas obras. Era então o quê distinguia o cinema do próprio Ivens na Holanda, de Dziga Vertov, Eisenstein e Medvedkin na União Soviética, de Buñuel na Espanha e, alguns anos mais tarde, de Cris Marker na França, entre outros exemplos menos ilustres.

¹³ Bakhtin trata da questão do materialismo histórico na linguagem em seu primeiro livro, *Marxismo e filosofia da linguagem* (1998) e, especificamente sobre as disputas simbólicas internas aos enunciados em *Os gêneros do discurso* (2016).

Da feita que o cinema documentário, agenciando as descobertas modernistas para aplicá-las a propósitos militantes, ameaçou simbolicamente o *status quo*, todavia, foi também, logo em seguida, a partir, sobretudo, de meados da década de 1930, domado em sua emergente anarquia e disposto a servir aos interesses do Estado-Nação. Este, por sua vez, buscou dissociar e purificar a estética modernista do conteúdo social engajado, filtrando sua ácida crítica à modernidade capitalista e buscando representações sociais totalizantes – e autorizadas – na configuração de um enunciado “puro” e “apolítico”. Não ao acaso, este é o formato do documentário tradicional, representado pela retórica conservadora de John Grierson na forma de seu gênero “estanque” (Nichols 2001; Tagg 2005). Forjado, portanto, nos *Primeiros princípios do documentário*¹⁴ na década de 1930, aplicado então sob sua liderança nos filmes do *British Documentary Movement*, constituiu-se a hegemonia de um modelo “autorizado”, adaptado adiante às conjecturas locais nacionais e estabelecido como “tradição”, ainda hoje em voga como modelo hegemônico.¹⁵

Em contraponto, o contemporâneo de Grierson e da emergência do cinema, Walter Benjamin também investigou e refletiu sobre a condição das artes na era moderna. Entretanto, sua perspectiva é completamente divergente da visão do senso comum sobre as artes de sua época, que então se valia de um proselitismo nostálgico classicista e de um anacronismo reacionário em discursos contra, principalmente, a dimensão artística da fotografia e do cinema. O discurso dominante era, em aparente elogio da modernidade e das imagens técnicas, uma tentativa de buscar distinções entre “altas” e “baixas” artes e gêneros modernos tendo por referência as categorias e conceitos clássicos da arte – como veremos na retórica conservadora de Grierson.

Refletindo sobre as técnicas específicas e os modos de produção das artes modernas, Benjamin propôs novos conceitos como “reprodutibilidade técnica” e “valor de exposição”, além de chamar atenção para os modos de produção e os processos de criação intrínsecos às

¹⁴ Grierson, John. *First Principles of Documentary* (1932-1934) [1946]. In Barsam, *Non-fiction film theory and criticism*. 1978 Tradução para o português in Labaki, Amir (org.) **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

¹⁵ Derivado do gênero griersoniano, são formas atuais os documentários no estilo “Discovery” e “BBC” o “modelo sociológico” de Bernadet (2003) e mesmo o de telejornalismo atual. Condensada na rigidez formal-conceitual, no discurso over, na dramatização *fake* e/ou no discurso unívoco e unidirecional, este formato conservador constitui a razão principal, acredito, de tamanha antipatia e desconfiança ao documentário como um todo, apesar de representar apenas uma forma de agenciar os modos do gênero.

técnicas e linguagens. Esta conceituação seria mais adequada à análise de artes como a gravura, a fotografia e o cinema, e que substituiriam, por sua vez, na teoria da arte, as noções sedimentadas das “belas artes” clássicas: “gênio”, “aura”, “autenticidade”, “eternidade” e “valor de culto” ([1936] 2012).

Em conjunto, as idéias de Benjamin manifestavam também sua preocupação de ordem política com o agenciamento da arte por parte do poder dominador, que em seu contexto alemão, era representado pela emergência do fascismo¹⁶. Sua teoria, então, era uma forma de contrapor à “estetização da política” fascista, que converge para dissolução do ser humano em um maquinismo para o objetivo único da guerra – como no exemplo do Manifesto Futurista de Marinetti – à “politização da estética”. Benjamin, concluindo seu clássico ensaio de 1936, então afirma que: “Sua autoalienação [da humanidade] atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.” (2015: 210-212).

Não pretendo com tais questionamentos enveredar por um maniqueísmo estéril, tendo por objetivo apontar tipos, tendências ou autores bons, melhores ou superiores – ou politicamente corretos – de documentários em detrimentos de outros modelos ou formatos, tampouco distingui-los, inventariá-los por origem, orientação ou vertente. Este estilo metodológico classificatório, factual e catalográfico, como muito se fez e, embora menos, ainda se faz¹⁷, não suporta as afinidades eletivas desta pesquisa. Manifestado em suas cartografias, o próprio campo do documentário aponta clivagens outras estabelecidas pelas discussões tecidas entre filmes, cineastas, críticos, teóricos, público e inserções nas *mass-media*.

Entre as classificações em tendências e tradições estabelecidas pela corrente tradicional anglófila de Grierson ([1946] 2015), Rotha ([1935] 1979) e Jacobs (1977),

¹⁶*Os conceitos seguintes, novos em teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum aproveitáveis para os fins do fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística.* (Benjamin 2012: 180)

¹⁷A despeito da maldição da factualidade e do positivismo que incide em um pensamento classificatório e dominador, acredito ainda que, em nosso caso específico de estudo, alguns filmes e programas audiovisuais sejam pouco mais que peças publicitárias ou de biopoder, como os reality shows (Mazorqui 2008), de consumo imediato ou de carga ideologizante, ao contrario de Grierson, é preciso coloca-los em debate e incluir na discussão do que se chama de gênero documentário e seus afins, já que os são apresentados e vendidos como tal.

acredito que as categorias do campo documentário estariam mais nos seis modos enunciativos de Nichols (2005¹⁸). E, continuando com Nichols (2001), também na relação diametral e dialética entre *avant-garde* modernista e moderno gênero normatizado. Esta “dialética disjuntiva” – uma *síntese inclusiva*, no sentido de Deleuze & Guatarri (2011) – seria, a meu ver, a máquina significadora na constituição da “dupla hélice” do documentário, parafraseando Raymond Bellour (1993).

Seguindo Nichols (2001), para o entendimento histórico e da linguagem do cinema documentário, é propósito fundamental desfazer esta falsa clivagem tradicional entre o documentário e as vanguardas, aqui percebida sim como uma *síntese disjuntiva* que refigura e transfigura constantemente um gênero ou a “aposta” cinematográfica. Tendo então seu centro de gravidade orbital na atualização desta tensão e distensão estética-política entre vanguardas e documentário, ou melhor, entre engajamentos criativos e gêneros estabelecidos – ambas matrizes que dão-se na prática em inúmeras injunções – nesta pesquisa o desdobramento se dá como uma reflexão analítica deste processo de agenciamento do *equivoco* como conceito inclusivo das partes.

Assim, por outro lado, agenciamos aqui outro viés crítico, mais filosófico (analítico-reflexivo) que histórico. Jean-Louis Comolli afirma potências e riscos do documentário em um mundo em que tudo é roteirizável, não só da novela ao jornalismo e à propaganda, mas agenciado na máquina totalizante de programação da vida. Assim, se “nossas fantasias e nossas necessidades são roteirizadas. Uma mão invisível alinha os processos supostos a nos conduzir” o quê haveria de específico ou, melhor, qual seria o gesto inovador, a potência do documentário?

Trazendo problemáticas que se afirmam como uma força de “divisor de águas” no fazer e pensar do documentário, conforme expõem César Guimarães e Ruben Caixeta de Queiroz no texto de abertura¹⁹ do já clássico e incontornável *Ver e Poder: a inocência*

¹⁸Em “Introdução ao documentário” (2005), Bill Nichols expõe os modos expositivo, observativo, participativo, reflexivo, poético e performático do documentário abordar tanto o tema em si quanto a relação deste com o realizador, assim, do significante com o significado.

¹⁹“Por uma divisão entre documentário e ficção, provisoriamente.”

perdida (2010)²⁰, Comolli aposta nos furos, nas brechas, nas dobras e fissuras dos ambientes programados como forma de emergir um cinema do e *sob o risco do real*, aberto e engajado. “Os filmes documentários não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se apresentam de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda.”.

A obra documental, concordamos com Comolli, tem “a obrigação de criar”, “as narrativas não escritas, as ficções não esgotadas”, seguindo o movimento do mundo na:

Obrigação de imaginar, de testar, de verificar os dispositivos da escritura – inéditos na medida em que eles só podem estar intimamente ligados a um lugar particular, um traço do mundo. Além disso, esses dispositivos de escritura, cada vez contingentes a um estado determinado de lugares, são eles mesmos submetidos à pressão do real. (2010:31)

A pressão e o risco do real geram – nos filmes brasileiros recentes que nos interessam em particular, realizados participativa, comunitária e coletivamente, mas não só neles - dispositivos de escrituração que agenciam narrativas performáticas em poéticas compartilhadas. As estruturas dramáticas e os gêneros do cinema são hibridados e a obra só afirma sua unidade justamente porque a estética se sustenta numa linguagem processual coerente: a tessitura de sentidos se dá em movimento, no trânsito da partilha, no engajamento *real* – externo ao cinema, mas incorporando, internalizando-o – para além de qualquer sistema de escrituração.

Filmes brasileiros contemporâneos como *As Hipermulheres* (2011), *A cidade é uma só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), entre alguns outros, condensam realidades sociais em tramas narrativas sob complexos processos compartilhados de criação. Derivam, assim, para modos de produção coletivos, colaborativos e comunitários que agenciam a ficção e a fabulação para, através destas “potências do falso” (Deleuze 2013), trazer à verdade fatos sociais periféricos, marginais ou, mesmo, de alteridades mais distantes, como as cosmologias ameríndias, no sentido atribuído por Viveiros de Castro (2003; 2015). Acredito que a análise destes filmes permite uma compreensão do estado da arte atual do documentário, que parte das referências indeléveis de Robert Flaherty e Jean Rouch, mas que aponta para formas mais

²⁰ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

vertiginosas e radicais de tratamentos – e vivências – criativas de realidade no Terceiro Mundo.

Projetando-se para as bordas do gênero documentário, em gesto assumidamente desviante, criativo e transfigurativo, estes filmes tencionam a própria configuração estética-política do gênero moderno, seguindo a trilha e referenciando-se no melhor dos exemplos internos ao próprio gênero. Metalinguagem, cinefagia (Dubois 2002) e inventividade com narrativa estrutural – ou pós-estrutural, melhor dizendo. Enquadram-se nestas obras o tensionamento implosivo e centrípeto das relações de poder e das normas de representação – ponto alto dentro do gênero documentário – ao fazer-se interagir com modos de produção e processos de criação de fato coletivos, compartilhados e comunitários. Munidos da competência singular de agenciar ficção, fabulação e real, estes filmes apontam soluções artísticas que escorrem das obras para a realidade, não mais como projetos no sentido de financiamento ou artístico, mas como pautas da própria comunidade.

O uso e o sentido histórico da voz nos filmes citados lançam um fluxo de vida e intensidade para fora dos impasses da famigerada crise da pós-modernidade e seus problemas insolúveis com o “outro”. Isto em si já justificaria um empreendimento analítico. Se o problema do *outro* foi decifrado, em seu cerne, por Foucault (1989) como uma relação e não um sujeito, a questão é retomada com grande inovação por Viveiros de Castro (2015), que expande e alude que o próprio “‘Humano’ é o nome de uma relação e não de uma substância” (2015:46). Como relação de alteridade entre seres de naturezas distintas – incluindo não-humanas – uma interpretação possível dos complexos fluxos e agenciamentos entre blocos de afetos e significados entre diferentes seres se dá, acreditamos, tanto através do sentido ontológico do *perspectivismo* ameríndio de Viveiros de Castro (2015), como no sentido “tecnológico” da teoria ator-rede defendida por Bruno Latour (1994).

Em especial, trazemos à análise detida o filme *As Hipermulheres*, realização do Coletivo Kuikuro de Cinema com direção de Carlos Fausto, Leo Sette e Takumã Kuikuro e com produção do Vídeo nas Aldeias. *As Hipermulheres* traz consigo um longo trabalho de pesquisa, articulação comunitária, formação intercultural em cinema e o feito de trazer à tona um ritual feminino de iniciação que não ocorria há 30 anos entre os kuikuro do Alto Xingu. Agenciando ficção, fabulação, performance e “modo” documentário para registrar o ritual do *Jamurikumalu*, *As Hipermulheres* recebeu diversos prêmios, inclusive o “tradicional” prêmio

especial do Júri no Festival de Gramado de 2011. Mas também atraiu repreensões normativas, como veremos.

Dialogando com referências de alguns autores que julgo pertinente ao tema e escolhendo, para estudo de caso detido, a análise de um filme “indígena”²¹ em especial, este trabalho é uma contribuição teórica ao campo do documentário que parte do hemisfério sul, do Nordeste do Brasil, especificamente.

Com um lugar de fala, portanto, marcado por esta mirada cultural e sociológica, com voz polifônica e heterogloxa²² que enuncia discursos a partir do *entrelocal* de Bhabha (1998), esta perspectiva híbrida, transdisciplinar, reterritorializadora e descolonizante carrega uma subjetividade que não se enquadra nos cânones e dicotomias anglófilos x francófonos, tampouco segue as normas e ídolos das metrópoles.

Sendo este um trabalho que não se possa certificar como historiográfico ou linguístico, tampouco filosófico, inserindo-se entre o campo da comunicação e da antropologia para tratar de artes modernas em conjecturas periféricas de criação e produção, resta-nos o limbo da fronteira quente da transdisciplinaridade. Repito, o *entrelocal* pós-colonial e híbrido do qual fala Bhabha (1998). Este seria tomado aqui não uma posição política dos Estudos Culturais frente à conjunção global das identidades culturais na pós-modernidade, mas como um método, uma potência que contém indícios metodológicos que

²¹ Não pretendo supor ou tampouco estabelecer uma categoria de cinema ou de filmes “indígenas”: para tal sedimentação acrescentar-se-ia outro erro a um problema histórico, no que se refere à nomeação dos nativos do continente batizado pelos colonos europeus (lusos, sobretudo) de “América” como “índios”. “Índio”, como analisamos em parte noutra ocasião (Bandeira 2014), foi uma atribuição dos portugueses em referência aos indianos, povo tropical e socialmente superdesenvolvido que movia os interesses comerciais do mercantilismo do século XV europeu. Os “índios” ou, em sua versão atenuada, os “indígenas”, como são mais conhecidos na América hispânica, doravante o contato colonial passaram, de fato, a estar na “Rota das Índias”, fornecendo aos impérios europeus especiarias, matérias-primas, medicamentos, força de trabalho, entre tantos outros conhecimentos novos e outros necessários à vida no Novo Mundo. O próprio título da “Companhia das Índias Ocidentais”, formada na Holanda com capital judeu e dirigida por Maurício de Nassau, que explorou o Nordeste brasileiro durante a ocupação holandesa, é mais que sugestiva nesse sentido de afinidade e continuidade histórica que liga o mercantilismo medieval ao colonialismo imperial.

²² Dialogia, polifania e heteroglossia são conceitos da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin. Ver em BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

são agenciados nos encontros, diálogos, conflitos e hibridações de formas, matrizes, etnias e raças do mundo atual. Epistemologicamente, este lugar é a imagem da borda por onde as significações atravessam as diferentes naturezas e retornam como traduções inteligíveis em nossos sistemas de pensamento, conforme trata Viveiros de Castro (2015).

Incentivada proforme e reprimida na prática acadêmica, a tal deriva entre disciplinas é então aqui almejada como fluxo investigativo-reflexivo. Trato então de um método *canibal* e híbrido, movido a intuição e intensidade (Bergson) nos fluxos vívidos da afinidade e dos afetos, movendo-se entre uma historiografia semiótica, uma estética da linguística, de uma política da estética, uma maquinação dos processos de criação humanos e uma poética dos modos de produção cinematográficos. Tratamos aqui de obras referenciais que não se enquadram na norma-padrão disciplinar, seja dos gêneros às disciplinas acadêmicas ou mesmo dos valores ideológicos do *stablishment* contemporâneo.

Apesar de uma historiografia e uma teorização geral introdutória do documentário, importante para fundamentar o debate que se seguirá, o foco de interesse deste trabalho reside nas singularidades da conjectura brasileira. Os resultados desta investigação sobre poética e política na formação do gênero documentário – organizados aqui na primeira parte – podem ser aplicados à atual discussão sobre o documentário brasileiro contemporâneo, alvo de interesse central e, portanto, de análise detida na segunda parte. Isto porque no atual documentário brasileiro (e esta seria outra hipótese) retomar-se-iam questões essenciais e limítrofes do gênero em sua refiguração de síntese, a dizer: a representação social audiovisual da realidade em um leque de situações de alteridade (*sobre, com* ou *do* outro) criadas através da tensão e do agenciamento entre ficção, fabulação e real.

Apresentamos, então, a cartografia dos pressupostos teórico-metodológicos que ora satisfazem as afinidades eletivas e os objetos que formam o corpus desta pesquisa. Retomamos as ideias seminais de Benjamin (2012) e nos aproximamos de Jacques Rancière para atualizar o debate sobre estética e política nas artes e (na relação com) a história, com especial interesse no cinema como território de agenciamento destas questões (2005, 2011, 2013, 2014). Incluem-se os aportes de linguística de Mikhail Bakhtin (1998, 2016) para discutir a questão do gênero discursivo e as evocações das contribuições filosóficas de Gilles Deleuze e Felix Guatarri (2011; 2012; 2012a, 2013) para a reflexão e a instigação de novas

formas e perspectivas de pensar, sobretudo em relação à potência disruptiva e heurística do máquina-cinema dentro da sociedade atual.

Homi Bhabha (1998) e Stuart Hall (1999) trazem dos Estudos Culturais discussões precisas e preciosas – com a complexidade transdisciplinar que exigem – sobre a condição e os fluxos pós-coloniais da identidade cultural e de formas artísticas e políticas, que estremecem inclusive os pressupostos da “cultura” na teoria antropológica. O *entrelocal* de Bhabha é, digamos assim, o território virtual em que se agencia o sensível, o enunciado híbrido e partilhado, em trânsito entre fronteiras e bordas das singularidades de raça, etnia e gênero que caldeiam as identidades culturais da tal pós-modernidade – pós-colonial, para Bhabha (1998). Assim, o *entrelocal*, sob esse viés, remete precisamente a nosso local de fala e a nosso objeto de estudo; portanto, é assumido aqui como inspiração metodológica, não como figura conceitual inspiradora.

Seguimos o fluxo também na teoria antropológica mais vívida, positiva e libertária da atualidade: antes da nostalgia geral de reviver o seu passado fantasmagórico de estriar uma cultura para dissecá-la ao domínio colonialista, a antropologia vem sendo renovada, felizmente, pelo pensamento de Eduardo Viveiros de Castro (1979; 2003; 2015), entre alguns outros espalhados pelo mundo²³. Faz-se mister para a antropologia do presente (e para o futuro) evocar, traduzir e fornecer paradigmas *outros* que dialoguem mais adequadamente com a contemporaneidade híbrida que vivemos.

Contudo, fundamental é que a antropologia seja uma teoria (ou uma ciência, mais no sentido epistemológico do que empírico) que consiga traduzir e fornecer ao mundo conceitos *outros* que desnaturalizem os blocos sólidos de sentidos sedimentados à auto-referencialidade Euro-moderna²⁴. Sim, traduzir, afinal as *Mitológicas*, monumental trabalho de Claude Lévi-Strauss, são na verdade ameríndias: segundo Viveiros de Castro (2015), nos quatro volumes

²³ Falo aqui diretamente de Roy Wagner, Marelyn Stratern, Phellipe Descola, Bruno Latour, Manoela Carneiro da Cunha, Tim Ingold, Bruce Albert, Antony Seeger, Nestor Garcia Canclini e de nossos conterrâneos Tânia Stolze Lima, Carlos Fausto, Renato Athias, Mauro Khouri, entre muitos outros, parando por aqui para não cometer maior injustiça de não-citação. Mas também é indelével e incontornável a atuação demiúrgica de um Curt Nimuendajú, ou mesmo, em um renascimento único deste espírito destemido – e anti-acadêmico – de um branco-índio, a de Vincent Carelli e do Vídeo nas Aldeias.

²⁴ Aos termos eurocêntrico, tão gasto quanto genérico nas críticas habituais, quanto euro-americano, que incluiria aí o transplante e difusão dos blocos de sentidos eurocêtricos e sua reinvenção para o Novo Mundo, propoe-se o conceito de Euro-moderno, no sentido de Grossberg (2011) que, talvez ou provisoriamente, abarque ambas as condições em uma terceira: a inclusão/exclusão de coletivos humanos na modernidade a partir de seus sistemas societários, tendo por parâmetro, a dizer, o capitalismo, a racionalidade ocidental e o cristianismo.

das *Mitológicas* o processo de enunciação de Levi-Strauss parte de um sofisticado movimento de tradução, de um agenciamento do “pensamento selvagem” para a linguagem escrita do “ocidente”²⁵. Gesto este que seria o próprio devir da antropologia. A ideia pós-estrutural de uma antropologia reversa (Wagner) ou simétrica (Latour) já estaria, assim, latente no estruturalismo levi-straussiano.

E se traduzir é sempre trair, conforme o dito italiano, uma tradução digna deste nome – aqui estou apenas parafraseando (traduzindo) Walter Benjamin, ou antes, Rudolf Pannwitz – é aquela que trai a língua de destino, não a língua do original. A boa tradução é aquela que consegue fazer com que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor, para que a *intentio* do dispositivo original possa ali se exprimir, e assim transformar a língua de destino. Tradução, traição, transformação. O nome desse processo na antropologia estrutural, como se sabe, é “mito”; e um dos seus sinônimos é justamente “antropologia estrutural”. (Viveiros de Castro 2015: 87)

O *perspectivismo* ou o *multinaturalismo* de Viveiros de Castro (2002; 2015) é uma teoria antropológica que agencia uma tradução possível do xamanismo ameríndio, operando neste processo uma inversão ontológica em relação à epistemologia “ocidental”. Este movimento de duplo sentido, operado no equívoco, portanto, é a forma que o autor encontrou de tornar inteligível à racionalidade da modernidade ocidental – empiricista, teleológica e objetivista – que separa sujeito e objeto como sendo o segundo uma criação do primeiro. “Nosso [ocidental, moderno] esquema epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa” (2015: 50)

O xamanismo ameríndio é guiado pelo ideal inverso: conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, *daquele*; pois a questão é a de saber “o *quem* das coisas” (Guimarães Rosa), saber indispensável para responder com inteligência à questão do “por que”. A forma do Outro é a pessoa. Poderíamos dizer que a personificação ou subjetivação xamânicas reflete uma propensão geral a universalizar a “atitude intencional” identificada por certos filósofos modernos da mente (ou filósofos da mente moderna) como um dos dispositivos inferenciais de base. (2015:50)

²⁵ Viveiros de Castro (2015) nos relembra com muita lucidez que o projeto da quadrilogia de *Mitológicas* (O Cru e o Cozido; Do mel às Cinzas; O Homem Nú;) , de Levi-Strauss, é um desenvolvimento aplicado de seu *Pensamento Selvagem* ([1962] 2010), absorvendo e traduzindo a teoria intrínseca do cosmologia do pensamento ameríndio para a a epistemologia “ocidental”, processo este que pode ser identificado como o próprio sentido científico da disciplina antropologia em si.

Seguindo e rompendo uma linha de força levi-straussiana em um sentido *pós-estrutural*, o autor de *O Anti-Narciso*²⁶ opera uma tradução intersemiótica cosmológica, dando significado científico (no sentido ocidental) ao pensamento teórico dos povos ameríndios. Continuando nas palavras do autor:

O perspectivismo indígena é uma doutrina do equívoco, isto é, da alteridade referencial entre conceitos homônimos; o equívoco aparece ali como o modo por excelência de comunicação entre diferentes posições perspectivas, e portanto como condição de possibilidade e limite da empresa antropológica (2015: 87).

O agenciamento da teoria antropológica do perspectivismo ameríndio para o cinema e, sobretudo, para o documentário, pode ter consequências imprevisíveis. Jean Rouch um dia contaminou a antropologia com seu cinema decolonial, e deste platô, ganhou o mundo através de seus rizomas na *Nouvelle Vague*. Hoje sabemos do legado de Rouch para a linguagem, a técnica e a problemática intrínseca ao documentário. Pierre Clastres, partindo de outra frente antropológica, promoveu uma virada copernicana na ciência política – e ao próprio entendimento do que é o poder e suas relações nas sociedades – com *A Sociedade contra o Estado* (2014). Viveiros de Castro, por sua vez, livra enfim, o fantasma colonial da antropologia, elevando o pensamento selvagem a sua real condição de merecimento: eis uma teoria complexa que dá origem, sentido e o devir da antropologia. Defendendo e aproximando um viés deleuziano para a antropologia, Viveiros de Castro ataca a repressão ao pensamento livre e dá continuidade a grande obra das *Mitológicas* e do *Pensamento Selvagem* de Levi-Strauss: traduzir a teoria ameríndia em uma teoria inteligível para a filosofia ocidental. O outro como eu. *Metafísicas Canibais*.

Portanto, seguindo Viveiros de Castro, se a perspectiva indígena é disposta em uma posição ortogonal à perspectiva das convenções ocidentais, o dispositivo cinematográfico, ao ser apropriado e agenciado por indígenas, proporia – esta seria outra hipótese – uma relação ortogonal de perspectiva cosmológica. Relendo as fontes levi-straussianas em um sentido de perceber o cinema indígena como uma forma aplicada de pensamento selvagem, Ruben Caixeta de Queiroz (2008) vê neste sentido a razão de sucesso dos filmes produzidos pelo

²⁶ Livro imaginário que inspira o real livro **Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural** (2015). A tese de Eduardo Viveiros de Castro sobre a cosmologia e a epistemologia dos povos nativos das Américas, em que destrincha seu conceito de “perspectivismo” ou “multinaturalismo” ameríndio é, segundo o autor, uma tentativa de homenagem a Deleuze & Guatarri, no sentido de trazer para a antropologia o que “Anti-Edipo” (2011) foi para a psicanálise e mesmo para a filosofia contemporânea.

Vídeo nas Aldeias, no que pesa também a influência direta de Rouch através dos *Ateliers Varan*.

Considera-se uma conjectura ativa e positiva em que os processos de criação e os modos de produção são *dos* índios, ou seja, são mais que processos coletivos e comunitários, são *agenciamentos coletivos de enunciação* com a significativa contribuição de parceiros que compactuam a “antropologia compartilhada” de Rouch. Desta feita, muitos dos problemas levantados sobre o documentário a respeito da representação do “outro”, das barreiras mercadológicas, do aparelhamento ideológico, das relações de poder, das sanções estéticas etc. estariam possivelmente – e esta seria mais uma hipótese – desterritorializados e perderiam o sentido que comumente lhes damos. Seriam necessárias novas reflexões, outros parâmetros, um novo vocabulário que dêem conta desta discussão.

Neste sentido, reconhecendo aqui as limitações de espaço e de capacidade, como pequena contribuição de minha parte proponho dialogar com autores que já vem fazendo esta aproximação entre o “pensamento selvagem” e o cinema documentário trazendo à análise o filme *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leo Sette e Takumã Kuikuro, 2011). Realizado pelo Coletivo Kuikuro de Cinema em direção coletiva e produção de Vincent Carelli (Vídeo nas Aldeias), *As Hipermulheres* traz não só um hábil agenciamento de ficção e documentário para abordar o registro – e a produção – de um ritual de iniciação feminino xinguano, mas outra forma de fazer cinema (no sentido dos agenciamentos entre processos de criação e modos de produção). No sentido estético, político e mesmo espiritual-cosmológico, emerge entre latência e manifestação, visibilidade e intuição, *outra* forma de cinema, na qual estamos apenas na soleira da porta.

A estrutura do texto é composta de duas partes: a primeira, “A invenção do documentário”, de abordagem historiográfica, traz à tradução e análise de pesquisas recentes sobre o documentário na década de 1920-1930. A análise da conjectura do período de configuração do moderno “gênero” discursivo “documentário” (no sentido de Bakhtin 2016) revela um gesto deliberado de normatização estatal, em mais processo de invenção de

tradições, seguindo Foucault *et al*(1989). Uma tradição advinda não de síntese histórica, mas sintetizada em laboratório, no sentido de Latour (1994), teria então se estabelecido como linguagem hegemônica do cinema “documentário” – palavra que carrega em si o signo da comprovação, da *reterritorialização* (Deleuze 2012) – através de deliberadas estratégias ideológicas de aparelhamento estatal, no sentido de Althusser (1989).

Este seria o gênero ou a tradição “griersoniana”, que parte da influência e da demarcação com o cinema soviético e que não se restringe aos preceitos escritos de John Grierson ou mesmo à produção referencial do *British Documentary Movement*, expandindo-se do *New Deal* anglófilo em rápida contaminação e adaptação local aos regimes totalitários europeus do período pré-II Guerra. Sob esta discussão de viés histórico reside um fundo teórico de discussões sobre a linguagem e reflexões sobre os regimes de escritas do documentário, em que emergem a inegável influência da historiografia “arqueológica”, da análise da sociedade disciplinar e da linguagem de Foucault (1999; 1989), do método desconstrutivo de Derrida (1998), da crítica pós-colonial de Bhabha (1998), da antropologia *pós-estrutural* de Bruno Latour (1994) e, em partes, da de Viveiros de Castro (2003; 2015), com uma modesta, porém “valiosa”, inserção de pioneiros brasileiros na genealogia do gênero (De Tacca 2003; 2004). Dado o tratamento ensaísta para tamanho escopo, o subtítulo do capítulo, “Notas para uma contra-versão oficial”, afirma sua forma preliminar de abordagem reflexiva e tom crítico.

A segunda parte conta com dois capítulos independentes, mas que dialogam entre si: 2. “Documentário contemporâneo brasileiro”, que traz um panorama reflexivo da produção recente no país, com enfoque nos regimes estéticos-políticos de obras que transformam as relações sedimentadas de alteridade, introduzido por uma discussão – que na verdade permeia todo o trabalho – das (co)relações e hibridações entre documentário e ficção, tendo na função fabuladora e na performance a grande potência heurística e disruptiva deste cinema, o que parece evocar o espírito anti-acadêmico e *decolonial* de Jean Rouch em uma atualização contemporânea. Obras coletivas, comunitárias e compartilhadas dão a tônica de filmes radicalmente fincados no presente, mas que agenciam temporalidades de passado e futuro em novas relações que projetam um cinema *por vir*. Este, se não esmagado pelo fascismo crescente do cotidiano, poderá responder – acreditamos – em igual condição de fala aos “insolúveis” problemas que formam a tal crise da pós-modernidade.

Já o terceiro capítulo, “*As Hipermulheres*: documentário radical ou a ficção como colaboração”, é uma análise acerca do processo de criação e modo de produção deste filme ímpar do Coletivo Kuikuro de Cinema. Gestado em quase dez anos de pesquisa e mobilização, desde a primeira oficina de vídeo demandada pelo cacique kuikuro Tahukulá (Afukaká) ao antropólogo Carlos Fausto, que a mediou com o Vídeo nas Aldeias, sendo ministrada por Vincent Carelli na aldeia Ipatse em 2002. Os processos de formação e articulação dos kuikuro convergiram na fundação da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (Aikax) e do Coletivo Kuikuro de Cinema (CKC), ainda em 2002.

O objetivo do coletivo era, seguindo a metodologia do VNA – e segundo Takuma Kuikuro, no diálogo/entrevista que abre o capítulo – realizar registros de rituais, festas e elementos de sua própria cultura de um modo auto-centrado – os “filmes da aldeia” (a categoria é nativa), de planos longos de rituais, exibidos em noites de lua para os membros da comunidade. Mas, também, filmes para não-indígenas, os “filmes de festival”, nos quais *O dia em que lua menstruou* (2006) foi o primeiro e *Cheiro de Pequi* (2006) o segundo, como resultados da oficina do Vídeo nas Aldeias. O filme *As Hipermulheres*, de 2011, é uma sutil hibridação dos dois tipos de filmes kuikuro: não só registrou o cotidiano e um ritual xinguano, que não ocorria entre os kuikuro desde 1981, mas agenciou a “cultura” kuikuro – com aspas, de reinvenção de si na invenção da cultura do outro, no sentido de Carneiro da Cunha (2011) – em uma grande *auto-mise-en-scene* coletiva que mais que encena, *decupa*, o ritual *Jamurikumalu*. A força heurística e disjuntiva deste filme, acredito, deve levar-nos a outro platô de perspectiva sobre o cinema e, em especial, sobre o que vem a ser o documentário.

PRIMEIRA PARTE: **A invenção do documentário e outros aparelhos de imagem**

2 A invenção do documentário: notas para uma contra-versão oficial

2.1 *Documentaire e colonialismo*

O modelo de apresentação do *documentaire* surgiu de uma espécie de voyeurismo coletivo e formalizado, com olhar sobre o exótico, em que lugares, culturas e povos nas rotas das expansões imperiais eram apropriados e ressignificados pelo eurocentrismo. Em uma sala de acesso restrito, o orador, reunindo um conjunto heterogêneo de documentos dispersos sobre expedições a “outras terras” e “outros povos”, expunha ao seu público a sistematização do material coletado nas longas e heroicas viagens. O *scholar* então traduzia a fragmentação do “caos exótico” em sistema simbólico “civilizado” (sic), criando narrativas inteligíveis à sua comunidade de ouvintes. Um discurso retórico unificador e de sistematização cientificista, diferenciava essa exposição de conteúdo com ordenação narrativa ao modo “aleatório da enciclopédia”.

Se a evocação do discurso se dava em um ambiente fechado, restrito, com projeção de imagens à luz, o que inverte, de algum modo a caverna de Platão, as imagens em si tinham história e valor próprios. Ainda que, em termos de “valor artístico” do século XIX, ninguém ousaria – em sã e normativa consciência – comparar pinturas, fotografias ou mesmo filmagens no estilo de “vistas” *travelogues* a uma paisagem de Monet e Cézanne, já havia surgido de fundo uma tradição, ainda que “menor”, dos “pintores-etnógrafos”.

Conforme analisamos em outra ocasião (Bandeira, 2014), seguindo os trabalhos de Kate (1980) *apud* Porto Alegre (1989) e Carneiro da Cunha (1990), entre outros, os “pintores-etnógrafos”, através de suas pinturas em expedições coloniais, construíram e estabeleceram um padrão de representação imagética sobre a vida além-mar a partir de um olhar pictórico e exótico. Interessava-nos, naquela ocasião, a construção histórica e estética de um olhar exotizante eurocêntrico; neste desvendou-se que já carrega uma clivagem anterior entre bárbaros x civilizados, projetada em tapuias (norte-nordeste e sertões) *versus* tupis (costa leste e centro-sul). Projeção do imaginário medieval lusitano, anteriormente lançada aos indianos – e daí o nome de “índio”, no Brasil – qual é particularmente influente ainda hoje

nas representações midiáticas e estereotipadas das etnias nativas e do nordestino (Bandeira 2014).

Sem a comprovação de uma “segunda fonte” – se o jornalismo se vale dessa como dogma, a etnografia pouco a considera e as artes visuais, a desconhece – para o circuito dos “pintores-etnógrafos” valia o “gênio” criador do artista, sua subjetividade criativa, e nisso derivavam seus “estilos”. Este olhar estrangeiro e exótico passou cada vez mais a buscar transmitir uma imagem descritiva, que contivesse algo de “real”, e não apenas de ilusão criativa.



Figura 5: André Thévet. La Cosmographie Universelle. Esquerda, chefe Aliado “retrato do rei Quoniambec”. Direita: Inimigo hostil “retrato de um rei dos canibais”. Xilogravuras, Biblioteca Nacional, Paris, 1575. (apud Chicangana-Bayona, 2008)

Em uma primeira etapa da construção deste olhar exótico-pictórico, francamente devoto do renascimento, os franceses se notabilizaram pela representação do *outro*: desde as xilogravuras de André Thévet no século XVI sobre as desventuras de Hans Staden no “país dos canibais” (no caso, o Brasil) até o advento da fotografia, fixar a imagem do *outro* parecia já ter um sentido de uma incorporação e apropriação simbólica *daquela*. Uma leitura semiótica destas imagens permite perceber a intenção de tomar partido naquela cena, de reterritorializar o espaço através de sua própria inserção. Tratam-se de imagens idealizadas

pelo artista, seguindo a tradição do “belo” renascentista²⁷, que se valem de uma operação de *projeção* do imaginário do eu (nós) no universo do *outro*.

Analisando a gravura de Thévet sobre a narrativa de Staden é nítido que a espécie de díptico encena o dualismo bárbaros/civilizados a partir do referencial *nós*: seguindo a tradição renascentista da representação “teatral” ou cênica das personagens e figuras, o aliado é visto como sereno, plácido até, com seu cetro de poder, em uma paisagem harmônica por detrás; é um monarca e seu nome é Quoniambec. Já o inimigo é de cara, literalmente, hostil: olhando para o lado oposto (da esquerda para direita), seu olhar é disperso (ou mesmo alucinado), seu cenho, com grandes bодоques pontiagudos nas bochechas e no queixo, é obscurecido pelo uso da luz na gravura, que segue sombreando o resto do corpo; o monstrengo canibal carrega armas primitivas e está em meio a um ambiente caótico, com nuvens que mais parecem relâmpagos.

Uma outra imagem, pintada um século depois por um holandês “em campo” traz novos elementos para o estereótipo do canibal inimigo. Presente no continente americano com a corte de Maurício de Nassau, Albert Eckhout produziu diversas pinturas sobre os nativos do Novo Mundo. Após ter visualizado as referências pictóricas locais e os próprios ameríndios em si em expedições naturalistas, Eckhout produziu pinturas que trouxeram um novo repertório imagético, a partir do Nordeste e, portanto, incorporando os Tapuias, no que Chicangana-Bayona chamou de “a transformação e o declínio do olhar renascentista” (2008).

“Mulher Tarairius (Tapuia)” é um bom exemplo desta refração operada pelos pintores holandeses: a descrição etnográfica foi uma virtude gradualmente demandada na arte dos pintores-etnógrafos, em que a precisão de detalhes descritivos passou a ter função narrativa e política, ou seja, informavam sobre diferenças culturais ao passo que demarcavam territórios simbólicos entre estas, valendo-se da suavidade de luz e de traços harmonizados, incorporando o barbarismo batavo na representação dos “tapuia” inimigos. Ao redor da mulher tarariús – os antepassados dos Xukuru, que ameaçaram a colonização no agreste

²⁷ As convenções de composição, luz, perspectiva, figuração e encenação e referenciais pictóricos do renascimento convergem como técnicas de representação imagética para uma idealização da beleza; não como algo exterior, mas como uma espécie de “inspiração divina”, do “gênio” do artista, que capta esse referencial tradicional e o dá seu toque de gênio, seu estilo particular. Leonardo, com inovações técnicas formidáveis ao lado de Michelangelo, talvez seja o mais afamado neste sentido; mas entre os *connaisseurs*, Ticiano e Rafael são imbatíveis em matéria de gênio pessoal para a idealização do “belo” renascentista. Para detalhes, ver no clássico **A História da Arte**, de Ernst Gombrich, capítulos 12 ao 17. Para aprofundamento, ver em Baxandall, Michel. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

pernambucano e, aliados dos holandeses, foram duramente perseguidos depois pelos portugueses – vê-se plantas exóticas e selvagens, em uma paisagem inóspita em que dançam ao fundo os tapuia de guerra. Sua vestimenta é mínima e rude, evocando a figura da tradição icônica renascentista de Eva no paraíso. Ao contrário dos adornos plumários dos tupis, seu corpo é nu e sem adereços, além da cesta bruta que carrega presa à cabeça. Praticamente nos dois “pontos de ouro” da composição saltam pedaços humanos (um pé, na mão e mão, na cesta), o quê chama a atenção da tela para o canibalismo dos tapuia. O rosto da mulher, por fim, é frio e sem expressão, de uma bruteza sem sentimentos.



Albert Eckhout
Mulher Tapuia
265 x 159 cm
Museu Nacional da Dinamarca

Figura 6: Pintura de uma mulher Tarariús (Tapuia) do Nordeste. Obra de Eckhout (1641-1643)

Ao ser aplicado sobre os “primitivos” (leia-se colonizados), este recurso/efeito de apropriação simbólica *iconofágica* não era exatamente novidade. Herdeira da idolatria helênica, a tradição imagética cristã – do fundo das parábolas de hebreus e romanos até a centralidade da família e da santíssima trindade, com apoteose, claro, na paixão de cristo – deveras utilizou e desenvolveu o recurso das imagens como “instrução pedagógica”. Estas

seriam guias em um mundo de analfabetos e pecadores. Uma forma de adentrar o espírito através dos olhos (a “janela da alma”) ou – menos fenomenológico e mais iluminista, com ruídos de *perspectivismo* ameríndio – uma espécie de magia oculta de intervenção *canibal* na realidade que se revela e se efetiva por uma ilusão (*imago*).

Seguindo uma longa tradição imperialista de explorar e expropriar o exótico – incorporar ao domínio os povos outros em terras outras – um tipo novo de discurso passou a agenciar o dispositivo de exposição unívoca das lanternas mágicas à potência do controle do tempo-movimento do aparato cinematográfico. Aproveitando a dupla interface do cinema – filmar/projetar – os povos dominados não eram apenas fotografados pelos colonizadores europeus, mas *sobre* aqueles também eram projetadas as imagens do ocidente.

Foram muitas e diversificadas as resistências culturais, “antropológicas”, ao cinema e a fotografia como advento “humano”. Como latino-americanos soubemos, ainda que como lenda remota, por exemplo, de certa desconfiança que os nativos do Novo Mundo tinham – e ainda a têm, mas o termo correto não é desconfiança, como se verá adiante – em relação à imagem refletida/fixada. O problema parece ser mais antigo que a fotografia, visto que o espelho já despertava o espanto – e, de certo modo, o descabimento – de se aprisionar um pedaço do rio em um objeto mágico, conforme narra Viveiros de Castro (2015). Voltaremos à questão da imagem para os povos ameríndios, fundamental ao objetivo desta pesquisa, em outros momentos deste texto.

A história não para de nos fornecer provas e indícios de que o cinema, ou melhor, a potência do dispositivo cinematográfico, foi vertida para servir aos interesses de disciplinarização e controle sobre as sociedades dominadas²⁸. Em outro caso citado por Jean-Claude Carrière (1999: 19), temos os povos muçulmanos do norte da África (atual território de Marrocos e Argélia) que, mantendo a prescrição e proibição islâmica da representação da figura humana (à imagem de Deus) – mas não sendo conveniente faltar às sessões de cinema promovidas pelas autoridades coloniais francesas pela suspeição de insubordinação – simplesmente fechavam os olhos quando os filmes começavam.

²⁸Ver em: BLOOM, Peter J. *French Colonial Documentary: mythologies of humanitarianism*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2008. SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. CARRIERE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Em síntese, o que chamamos documentário foi forjado pela euro-modernidade a partir de experiências nos laboratórios coloniais com máquinas não só de visão (para quem vê), mas de inscrição e imposição do imaginário eurocêntrico, para quem é colonizado²⁹: da passagem das lanternas mágicas à fotografia e ao cinema, além da refração de espaços-tempos e tempos-movimento para outros meios – nos sentidos de mídia/suporte como também de território – em aplicações sociais e culturais diversas, é o corpo, sobretudo, que é inserido no circuito. A inscrição do corpo e *no* corpo. Do corpo iluminista no corpo bárbaro, para completar a imagem e dar nome às figuras.

Por mais que talvez seja um tanto óbvio para alguns – e espero que não obtuso para outros – algumas analogias literárias lançam imagens persistentes do tipo de biopoder ao qual me refiro. Lembro das máquinas imaginárias de inscrição do poder direto sobre o corpo, em sujeição física total, como em *A Colônia Penal*, de Kafka. Ou a máquina “cognitiva” de reproduzir e simular a realidade de *A invenção de Morel*, de Bioy-Casares, que rendeu a Alain Resnais a inspiração para *O ano passado em Mariemba*.

Como nenhuma técnica é unívoca e, portanto, dependerá de seu uso social, a potência irreversível da máquina cinematográfica foi descoberta e assimilada pelas sociedades: seguindo os ventos coloniais e as reapropriações conjecturais – de americanos e russos aos índios Kuikuro – o cinema passou a ser parte constituinte, significadora e significante de suas “culturas”. Seguindo os fluxos coloniais e mercantis, a expansão do capitalismo, ou ainda uma reterritorialização simbólica, de oeste a leste, de norte a sul, o cinema, de curiosa invenção maquinica, foi então vertiginosamente transformado na máquina de produção de subjetividade por excelência e definição.

2.2 *A vanguarda do real*

O documentário manifesta sua potência enunciativa específica em uma arte modernista que fez da linguagem audiovisual sua identidade idiossincrática. Inevitável lembrar, nesse sentido, do pioneirismo dos manifestos de Dziga Vertov; mas também, que foi de fato o escocês John Grierson que legou à posteridade um formato relativamente estabelecido como novo gênero discursivo.

Dissociada do paradigma de mercado, no levante da recém-criada União Soviética, a declaração de Lênin de que o cinema seria “a mais importante das artes” surtiu efeito não só no jovem de origem ucraniana David Kaufman, que mudou seu nome para Dziga Vertov (“pião giratório”) e fundou o grupo dos “kinoks”³⁰, mas em toda uma geração de artistas revolucionários que migraram para o cinema.

Com grande defasagem industrial e rompendo com a lógica capitalista, como se sabe, o cinema soviético já se colocava como experiência alterna, em abordagem direta a operários urbanos, mujiques e à população das classes baixas, atuando dentro de outra enorme crise, a da pós-revolução de outubro de 1917. Inspirando John Grierson, esse modelo de apelo direto no discurso e fragmentação estética na forma surgiu e desapareceu dentro de uma janela do sistema soviético, praticamente demarcada entre a morte de Lênin (1924) e a decretação do realismo socialista por Stalin (1934).

Nestes dez anos, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Aleksandr Medvekin produziram praticamente toda a sua obra, entendida como a voz e imagem da nova sociedade comunista, para si e para o mundo. Pela radicalidade lançada, na injunção disruptiva de estética modernista e discurso militante, compromissados de fato com a transformação da sociedade de classes, estes autores seriam perseguidos, impedidos de trabalhar e banidos. Os mais célebres seriam “suicidados” ou “enfartados”, mas já outros, seriam simplesmente fuzilados, aniquilados e apagados, desaparecendo da história, como Babel³¹.

Para estes soviéticos que passaram a dominar a linguagem cinematográfica, entretanto, era essencial extirpar de vez as raízes burguesas do cinema para que se efetivasse como veículo e a fim de transformação política. Além das temáticas sociais, a forma em si era alvo de grande preocupação, e a teoria da montagem de Kuleshov³² – que absorvia a potência inovadora do cinema norte-americano de D.W. Griffith e a revertia em prol da causa revolucionária, demonstrando os efeitos psicológicos, narrativos e construtivos da

³⁰De “kino”, cinema, e “glaz”, olho. A teoria do “kino-glaz” (“cine-olho”), praticada pelos “kinoks”.

³¹ Obliterado da história soviética, o “grande expurgo” e a aniquilação dos camaradas da primeira etapa da revolução de outubro é revivida na memória no belo e trágico filme-carta-homenagem de Chris Marker, *O tumulto de Alexandre*. Ver em Ranciere, Jaques. *A ficção documentária: Marker e a ficção da memória*. In **A fábula cinematográfica**. São Paulo: Papirus, 2014.

³²Ver em XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. 2008.

justaposição e sequenciamento de imagens – foi tida como o ponto de partida para um novo cinema.

Das experiências de Eisenstein à Medvedkin³³, o mais radical rompimento com a dramaturgia clássica foi o de Vertov, que já (em 1918) trabalhava como pioneiro para o Kino Komittet, editando a revista *Kino-Nedelya* e recusando-se a utilizar o modelo da ficção. A partir de 1922, Vertov passou a editar os “Kino-Pravda”³⁴, série que estabeleceu um novo padrão de comunicação em cinema, mixando jornalismo e propaganda em meio a uma retórica persuasiva francamente militante, que buscava mobilizar as massas à causa comunista. O sóbrio discurso em voz *off* sobreposto a imagens da miséria do povo, arrasado por duas grandes guerras (a Civil e a Primeira Mundial), no primeiro momento da revolução bolchevique, exortava os camaradas a se sensibilizarem e aderirem à proposta de reconstrução soviética.

Suas ideias foram defendidas no texto “Variação do Manifesto” (1922), que antecipa o anúncio dos letreiros iniciais de *O homem com a câmera* (1929): uma sentença de morte ao filme de ficção e seu devotamento decadente às artes tradicionais, conclamando a uma nova arte de uma nova sociedade. “Nós depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o no movimento das coisas” (1983)³⁵. Em um debate intitulado “Vai haver uma cinematografia russa?”, ocorrido em 1923 em Moscou, Vertov esclarece:

Eu gostaria que os senhores me compreendessem corretamente. Nós não protestamos contra as ramificações da cinematografia pela literatura, pelo teatro, nós saudáramos de coração aberto a utilização do cinema no auxílio a todas as áreas do conhecimento humano, porém definimos as potencialidades do cinema como funções secundárias, ilustrativas. Contudo, não esquecemos quem somos nem por um minuto e lembramos que uma cadeira é feita de madeira, e não do verniz que a cobre. (...)

O CAMPO DE VISÃO: A VIDA.

O material para a construção da montagem: a vida.

O cenário: a vida (cidades, povoados e vilarejos).

³³Aleksandr Medvedkin, soviético pioneiro do cinema e inventor do “cine-trem”.

³⁴“Filme-verdade”, em russo. Compreendia um suplemento ao jornal impresso *Pravda*.

³⁵*Op. cit. apud* XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*, 1983: 248.

Os atores: a vida (todas as pessoas e coisas animadas e inanimadas)
(VERTOV, 2015: 38)

A linguagem desenvolvida pelo mestre soviético Dziga Vertov servia à sua função humanística de conscientização de classe, engajamento social e “decifração comunista do mundo”, em suas próprias palavras (Vertov, 1983 [1924]), mas não houvera este estabelecido nenhum novo gênero ou narrativa. Vertov defendia, sim, a invenção de uma nova arte livre das amarras ideológicas das artes burguesas, partindo da emancipação permitida pela técnica cinematográfica e de um novo ator social compromissado com a missão – o *kinok*, a máquina do “cine-olho” como extensão e prótese da consciência do ser humano moderno. Seu cinema era, então, imbuído de um amplo viés mais próximo à interpretação filosófica de Bergson (*apud* Deleuze, 2012) sobre a “maquinação psíquica” do dispositivo cinematográfico do que reduzido a uma proposta discursiva no formato de gênero.

A epistemologia maquinica e futurista do “cine-olho” (*Kino-Glaz*) de Vertov surge de um cinema engajado e com o propósito da revolução social comunista. Partindo deste lugar de fala, visionou uma compreensão de corpo enquanto não apenas massa, mas mídia; enquanto meio de agenciar os sentidos ampliados pelas máquinas. Os agenciamentos maquinicos da visão (*O homem com a câmera*, 1927), do som (*Entusiasm*, 1932), dos sentimentos (*Extratos de Cine-Verdade*, 1922-1924), do pensamento e das percepções do movimento e das variações (o recurso da montagem, em todos os filmes de Vertov) são como próteses do ser humano em direção ao conhecimento da verdade social. Verdade tal que – como o marxismo profético em sua versão otimista prescreve – conscientizará a classe trabalhadora de sua condição, assumindo seu destino histórico e conduzindo a revolução proletária³⁶.

³⁶Bom lembrar aqui que por sua radical ideia de verdade e crença na revolução comunista, após a decretação do realismo socialista por Stalin, em 1934 e do grande expurgo de 1937-38, Vertov, sem mais produzir desde então, foi escanteado, obliterado e morreu no ostracismo em 1954.



Figura 7: Still de *O homem e a câmera*, de Dziga Vertov (1929).

O gesto de fotografar realidades sociais específicas e montar discursos e narrativas, todavia, não era um privilégio de soviéticos nem tampouco “iluminação” particular de Vertov. A partir da popularização do formato dos *documentaires* e de suas mutações estético-políticas, um movimento mundial – ainda sem nome, sem líderes e sem diretrizes, mas com muitas e definidas pautas em comum – passou a tomar corpo, sobretudo, na Europa ocidental, mas também nos EUA. E, inclusive, com certo pioneirismo recentemente descoberto, no Brasil.

Para além dos sonhos e pesadelos da experiência soviética em sua janela criativa, o holandês Joris Ivens carrega uma densa referência desde a *avant-garde* pioneira até sua participação nos principais acontecimentos históricos do século XX³⁷. Ivens chegou a ser banido por oito anos da Holanda por suas atividades de cobertura engajada de movimentos sociais e conflitos ao redor do mundo, como a Guerra Civil Espanhola e a Revolução Cultural na China. Não pretendo entrar, aqui, na imensa obra ou desvelar o olhar singular, poético e militante de Ivens, mas gostaria de evocar apenas a referência de sua magistral experiência, ressaltando uma fala sua.

Em uma palestra de Ivens no MoMa (Nova York), em 1939, por ocasião de uma mostra retrospectiva de seu trabalho, Ivens ressalta a origem do documentário no engajamento social de artistas dissidentes do esteticismo.

Era parte do movimento de vanguarda atribuir valores artísticos e educacionais aos filmes. O documentário é parte daquele grande movimento que atravessou o oceano por volta de 1927. (...) Por um tempo havia um

³⁷ Na Rússia soviética, na Bélgica sindicalista, na Espanha republicana, na Alemanha nazista, nos Estados Unidos Mcarthista, na China maoísta, na Indonésia em guerra de libertação colonial, no Chile de Allende, na França pós-colonial, no Vietnã, na Amazônia, na África, Joris Ivens participou ativamente com sua câmera internacionalista das tensões e conflitos que marcaram o século, legando seus filmes como testemunho de corpo presente.

antagonismo entre o documentário e o chamado filme de ficção, mas ele diminuiu com o passar do tempo.

Logo descobrimos que precisávamos ir além da abordagem estética pura, porque isso torna o conteúdo e a forma insípidos. (...) Uma abordagem estética pura leva a arte a um beco sem saída. Para mim, um filme é muito mais importante quando está conectado a um movimento social, quando tem a ver com a vida. Não demorou muito até sentirmos que nós, como artistas, tínhamos que tomar partido na vida social, na vida econômica de nosso país; que topariamos com uma parede lisa caso permanecêssemos no lado abstrato do esteticismo. (IVENS 2015: 42-43).

Nesse sentido, é de se compreender porque tanta preocupação, interesse e cobiça foram despertados pelas elites governantes, que trataram o quanto antes de tentar domesticar o ímpeto revolucionário de jovens cineastas politicamente comprometidos com causas e lutas dos movimentos sociais.

No decorrer do século XX, o agenciamento do poder instituído se deu no sentido inverso ao descrito por Ivens, em que as formas táticas “performáticas” encontradas pelos artistas de vanguarda foram atacadas pelas *intelligentsia*, assumidas como “espólios de guerra” e diluídas em fôrmas estratégicas “pedagógicas”.

2.3 Prospecções arqueológicas: do *documentaire* ao *documentary*

Dentro das sociedades autoditas modernas, industriais ou em fase de industrialização, a reação ao cinema foi incapaz de frear sua espantosa expansão. O cinema despontou entre pólos e fronteiras como fenômeno radical da modernidade em distintas situações e funções sociais pelo mundo. Atravessando as barreiras cognitivas à imagem do trem e, segundo Bergson, simulando ele próprio, em seu dispositivo específico, a mente e o processo de cognição humana (1999), o cinema invadiu inclusive a subjetividade de seus detratores.

Contudo, a despeito da rápida difusão do cinema nos primórdios, a passagem do “documento” ao “documentário” – do *documentaire* ao *documentary* – não foi natural, “evolutiva”, como sustentam ainda certos autores tradicionais. As normas ainda não estavam definidas, e alguns reguladores precisaram intervir duramente para disciplinar a linguagem. E, antes de propor uma enunciação nova, ou reconfigurar, em processos de criação, discursos simples em complexos, no sentido de Bakhtin (2016), houve a intervenção de uma função disciplinar, a normatização de um gênero moderno e sua devida aplicação ao aparelhamento de Estado.

Com a distância e a atualização histórica sobre o documentário, torna-se hoje mais clara sua origem heterogênea e sua genealogia genuinamente híbrida, em formas que variam tanto quanto os regimes políticos e estéticos que lhe dão suporte. Para uma historiografia do gênero “documentário”, entretanto, ficam as perguntas: o que é, de onde vem, o que significa essa palavra? Por que, mesmo apresentando uma ampla diversidade de formas, a fórmula “etno-melodramática” de Flaherty em *Nanook* e *Moana* e o “modelo sociológico” de Bernadet (2003) ainda são privilegiados? E, se estes o são por sua “influência”, como sugere Jacobs (1979), no que consiste esse poder?

Buscando respostas a essas perguntas, empreendemos uma arqueologia preliminar do termo “documentário”. Aplicado ao cinema, o termo é relativo à tradução de *documentary*, registrado, ao que se sabe, pela primeira vez em língua inglesa, por Edward S. Curtis em 1913, em referência a uma série de filmes que planejava produzir para “documentar” a vida tribal dos nativos indígenas (2010³⁸). Um ano antes, Curtis fundara a *Continental Film Company* para realizar essa série, mas apenas um dos projetos foi finalizado, intitulado *In the Land of Headhunters* (1914), abordando os Kwakiutl da Costa Norte do Pacífico, oeste do Canadá.

A iniciativa de Curtis precedeu, em quase uma década, *Nanook of the North* (1922) e, em treze anos, *Moana* (1926), ambos de Robert Flaherty, tidos como a origem do “gênero” canonizado por John Grierson em *First Principles of Documentary* (1976; 2015 [1946]). A tradicional história do documentário não menciona, no entanto, Edward S. Curtis, seu trabalho fotográfico ou sequer o filme *In the land of the headhunters*, de 1914. Ao contrário, a versão sedimentada foi – como afirmam Jacobs (1979) e a maioria dos autores anglófilos – que Grierson teria sido o primeiro a utilizar a palavra, na lenda crítica em que atribuí “valor documental” a *Moana*. E como morador de Nova York qual John Grierson viria a ser, seria improvável que ele não conhecesse o trabalho cinematográfico de Curtis, que Flaherty tão bem o conheceu e que, inclusive, aplicara fielmente sua fórmula, como se verá.

Articulando uma historiografia mais abrangente e menos partidária da ideologia defendida pela rede a qual Grierson pertence, que considere a análise crítica das fontes, do contexto histórico e de novos elementos trazidos à luz pela revisão de autores

³⁸Ver em: HOLM & QUIMBY, 1976 *apud* MACDONALD & COUSINS, *Imagining Reality: the Faber book of documentary*. Londres, Faber & Faber, 2010.

contemporâneos, alcança-se outras origens, matrizes e rizomas do documentário, o quê, por suposto, levam-nos a novas direções e conclusões.

Pioneiro na fotografia etnográfica desde 1896, registrando várias etnias indígenas e o Oeste norte-americano, Edward S. Curtis ficou famoso por seu trabalho de vida, “The North American Indian”, publicado em vinte volumes entre 1907 e 1930. No primeiro volume, Curtis justificava a necessidade de registrar as culturas indígenas enquanto havia possibilidade para tal: “a informação que está a ser recolhida, respeitando o modo de vida de uma das grandes raças da humanidade, devem ser recolhidos de uma vez ou a oportunidade será perdida.” (Curtis [1896] 2006).



Figura 8: Série de fotografias de líderes nativos norte-americanos, de Edward Curtis (1898)

Em uma prospeção interna de sua produtora, em 1913, Edward Curtis preocupava-se então com a questão de que o “material documental (*documentary material*) não perdesse em interesse e emoção ao filme de ficção (*fake Picture*)”, defendendo que “a vida real dos índios forneceria em si tramas narrativas (*plots*) necessárias às películas” e de que este seria o “mais valioso trabalho documental já feito até então”, aplicado à educação e à ciência, deixado de herança à cultura do país. Um pequeno trecho no original exemplifica o ponto de vista de Curtis:

A questão pode ser levantada se, ao **material documental**, não faltaria o interesse emocionante da imagem falsa (*fake Picture*). É a opinião do Sr.

Curtis que a vida real do índio contém as emoções paralelas para fornecer todas as tramas necessárias e dar as imagens todo o interesse que o coração sente. A este respeito, é tão importante que devemos levar em consideração os processos mentais do indígena, como imagem em seu traje original.

O índio e a vida indígena fazem agora e para sempre irão fornecer uma importante parte da literatura, da arte e drama do nosso país. (HOLM & QUIMBY *apud* MACDONALD & COUSINS, 2010 – negrito meu. Tradução do autor)

Voltado a possíveis patrocinadores, o sentido deste texto curto e apócrifo apela à importância material e à viabilidade comercial do projeto, em que a urgência da aculturação e o extermínio dos índios seriam apaziguados pela imagem cristalizada eternamente sob signo da modernidade. A referência aos *plots* que a própria cultura indígena fornece é acentuada pela “consideração de seu processo mental” e do uso de seu “figurino típico”. Adaptado de sua prática fotográfica, o *portrait* meticulosamente construído ao modelo “naturalista”, o método de cinema de Curtis vem a dialogar com a linguagem do melodrama, estabelecida como padrão na recente indústria cinematográfica de Nova Iorque.

O discurso precursor em defesa do “material documental” de Curtis foi seu pedido de passaporte para o cinema: já bem estabelecido no mercado da fotografia etnográfica, visava sensibilizar setores do Estado, de instituições culturais de grande porte (Museu Nacional e Biblioteca do Congresso³⁹) e dos grandes mecenas⁴⁰ para investirem em uma série de filmes sobre as culturas indígenas das Américas, a começar pela do Norte, mas com planos de abarcar todo o continente. Buscando expandir-se em um novo mercado, a justificativa para as caríssimas produções em longínquas paragens era, antes do retorno comercial da película no formato bilheteria, o “valor documental” agregado ao conteúdo, apresentado como produto único e de interesse público.

Com atores nativos e não profissionais, evocando elementos culturais pré-colombianos acessados pela oralidade e por registros etnográficos, o filme *In the land of headhunters*⁴¹ é sustentado por uma estrutura narrativa clássica: um *plot* melodramático que desenvolve o enlace amoroso de Motana e Naïda, desafiando os tabus culturais e

³⁹Acervo digitalizado em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/ecut/> e <http://curtis.library.northwestern.edu/>

⁴⁰Curtis teve seu monumental *The North American Indian* financiado pelo banqueiro J.P. Morgan.

⁴¹Piloto e único, lançado em 1914 com duração original de 42 minutos, reeditado e relançado sob o título *In the land of War Canoes* em 1971.

predestinações de casamentos entre clãs de uma tribo Kwakwaka'wakw. A saga do protagonista é o eixo narrativo e os conflitos que testam a bravura e o valor do herói são condensados em subtramas baseadas no imaginário e em práticas culturais em desuso, encenadas na habilidade do guerreiro, na caça do leão marinho, em rituais espirituais, na superação de feitiços e no enfrentamento de seus adversários, tendo por clímax uma guerra entre clãs.

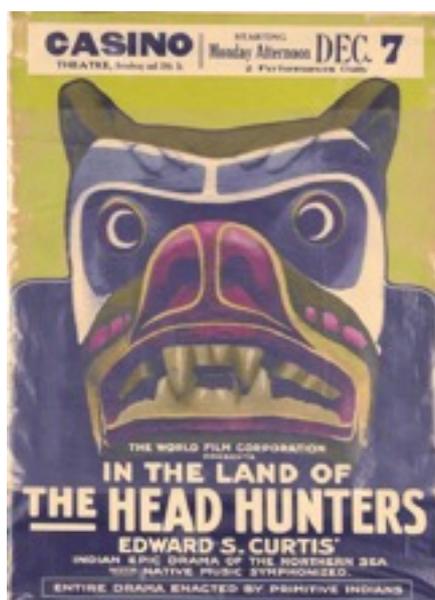


Figura 9: Cartaz do filme de Edward Curtis, *in the land of headhunters* (1914). No detalhe, abaixo do título e do nome do autor, uma chamada incomum: "Drama épico indígena da costa noroeste com música nativa sinfônica. Drama completo encenado por índios primitivos"

Edward Curtis se utilizou do neologismo do francês *documentaire*, atribuído aos “travelogues”, registros de viagens e expedições, para enfatizar um valor diferenciado de objeto e mercadoria ao material bruto “real” captado em comparação aos filmes de estúdio. Na película, ao contrário de um mero fotograma de registro de uma cena “falsa” e reproduzível, sem valor em si, estaria cristalizada uma cultura primitiva e fora da modernidade, uma peça única, constituindo a materialização de um patrimônio simbólico e imaterial a serviço das instituições ocidentais – para colonização, contemplação ou educação. O gesto de Curtis se alinha, assim, ao tipo de inventário simbólico que os franceses faziam sobre as culturas do norte da África em suas expedições coloniais, acrescentando às “mitologias humanitárias” dos *documentaires* (BLOOM, 2008) uma narrativa filmica que lhes empregasse sentido totalizante ou diegético.



Figura 10: Foto still do set de gravação de Curtis, com equipe no primeiro plano, a cena gravada em segundo e os totens Kwakwala ao fundo.

No mesmo ano em que Curtis produzira seu filme, Robert Flaherty, então jovem explorador que prospectava a baía de Hudson, no Canadá, a serviço de William Mackenzie, recebeu de seu patrão uma câmera. Além das paisagens e das prospecções, Flaherty reservou película para filmar o particular modo de vida dos Inuit, nas Ilhas Belcher. Filmou e fotografou por dois anos e procurou meios de viabilizar um trabalho mais elaborado: a ideia inicial era que os filmes pudessem financiar os trabalhos de prospecção e mineração. Segundo a lenda, o primeiro filme de Flaherty teria ficado aquém das intenções do realizador, que afirmou tê-lo perdido carburado em um descuido com um cigarro no processo de revelação. Flaherty agradeceu depois a providência: “Eu não me lamentei. Era um filme ruim. Eu aprendi a explorar, mas não havia aprendido a revelar” (*apud* Jacobs 1979: 7 – tradução do autor).

Fato é que, frustrado na tentativa de fechar contrato com um agente que produzisse seu filme, Flaherty acabou se deparando com o estúdio de Edward S. Curtis, em 1915, em Nova York. Desse encontro, Flaherty não só apreendeu o trabalho de registro etnográfico daquele já veterano no ramo, mas além da referência, vislumbrou na forma de trabalho desenvolvido por Curtis uma saída viável para seu empreendimento no cinema. O diário de sua esposa, Frances, retomado e analisado por Jay Ruby (1980), narra em primeira pessoa os acontecimentos que definiram o caminho a que Robert Flaherty, um *prospectador* de minério, guinaria para tornar-se o “pai” do documentário.

Em uma dessas visitas, Curtis falou a Flaherty a respeito do filme feito com os Kwakwala'kwul da Costa Oeste canadense, qual não conseguira lançar a nível comercial, como desejava. Flaherty percebeu, então, que diante de si apresentou-se uma saída para duas soluções: além da estilização comercial de Curtis como ponto de partida para dar tratamento a seu material bruto, via também uma possibilidade para viabilizar financeiramente o projeto de filme. E como novidade, inovação, já que o filme de Curtis – apesar de resenhado pelo *New York Times* – passou quase despercebido.

Nós paramos no estúdio de Curtis, no mesmo andar. Fomos apresentados ao portfólio de fotografias do décimo volume do colossal trabalho do Sr. Curtis sobre os índios norte-americanos (...) O mesmo pensamento passou pela nossa cabeça de uma só vez: por que não o mesmo para os Esquimós?! Aprendemos que o Sr. Curtis também se aventurou nos filmes e só concluiu um elaborado drama indígena, com 26 cópias tiradas. Daquele momento em diante, Curtis tornou-se o homem a ser visto. Certamente a parada no estúdio do Sr. Curtis foi uma mudança em nossa sorte. (RUBY, 1980: 445 – tradução do autor).

A fórmula de Curtis de sobrepor ao realismo fotográfico uma representação do tipo naturalista, encenando culturas pré-colombianas nativas em uma estrutura narrativa clássica foi, então, incorporada por Flaherty. No entanto, se o modelo de dramaturgia estaria correto, o enredo (um conto de amor no estilo sexo e violência) é que seria desapropriado e superficial. Conforme se vê, em *Nanook*, Flaherty operou uma alteração do conflito “herói versus vilão” para, seguindo o fluxo do padrão Western, “homem versus natureza”. O drama estaria, então, em como os Inuit sobrevivem neste inóspito lugar, em luta contínua contra uma natureza árdua. Segundo Ruby (1980), este drama foi elaborado para transformar o etnocentrismo da plateia em empatia, pelo povo e sua cultura, através da identificação com o herói.

O modelo de exposição de lanternas mágicas dos encontros enfadonhos da sociedade acadêmica do Velho Mundo foi assim modernizado por um aventureiro do Velho Oeste, ansioso por suas recompensas no “sonho americano”. Edward Curtis adicionou uma camada de verniz uniformizador com a última febre de Manhattan: o cinema de entretenimento e sua linguagem teatral de *plots* melodramáticos, ao modelo de D.W. Griffith. Seu discurso agenciava arte e salvaguarda patrimonial para legitimar investimentos, com o objetivo de alcançar a viabilidade comercial dos projetos. Mas, apesar de precursor, não seria Curtis a desfrutar desse sucesso, tampouco do status de pioneiro.

De posse deste protótipo comercial, e daí conforme segue a lenda, Flaherty enfim conseguiu financiamento de uma linha de crédito no Canadá com os Irmãos Revillon, mercadores de peles de animais do ártico que as negociavam diretamente com os Inuit. Lançado em 1922, *Nanook of the North* não havia sido bem recebido pelo mercado americano, mas na Europa, a capacidade de articular drama ao real na vida dos esquimós foi percebida como grande (e)feito. Narra a profecia do predestinado que, em especial, em Londres, a exibição de *Nanook* causara grande impacto sobre um jovem acadêmico de *social philosophy*, John Grierson. A Paramount Pictures, interessada no sucesso europeu, propõe a Flaherty um grande investimento para realizar um “novo *Nanook*” nos mares do sul (Jacobs 1979: 8-9). Este seria *Moana*, muito mais produzido e dramatizado, lançado em 1926, que sacramentaria o mito de fundação do documentário como um gênero moderno.

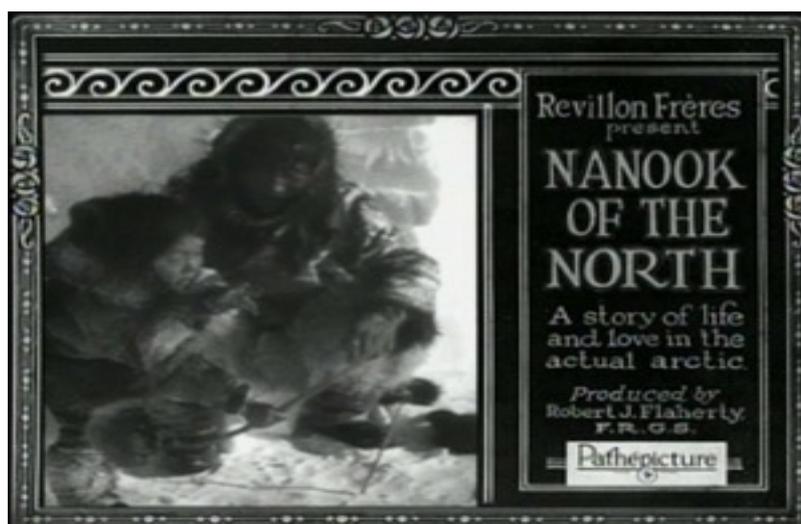


Figura 11: Still da cartela de abertura de *Nanook of the north*. Vê-se a apresentação dos Irmãos Revillon acima e, abaixo, a logo da distribuidora francesa Pathé sobreposta.

2.4 O documentário – ou a retórica do gênero – de Grierson

Além do ex-prospectador convertido em pioneiro do cinema, Robert Flaherty, a fama de fundação do gênero caberia também, na concepção ideológica inicial, ao escocês John Grierson. Mais de uma década após o filme de Edward Curtis, Grierson foi quem retomou o termo, incorporou o “valor” atribuído por Curtis e normatizou um “gênero” de fato. Sobre um modelo retórico em “panos quentes”, financiado pela Rockefeller e aplicado à enorme crise da “Grande Depressão”, forjou-se um novo gênero de discurso apaziguador, ideologicamente segregador e de coesão nacionalista. Expliquemos.

Conforme Bakhtin (2016), não há comunicação sem gêneros: o próprio uso da língua (linguagem) na dimensão de sua prática diversificada vai estabelecendo historicamente tipos de enunciados relativamente estáveis, os gêneros do discurso. Mas para Bakhtin, estes tipos estabelecidos de discursos complexos, os gêneros, por serem compostos ou agenciadores de discursos diretos (simples) do(s) outro(s), estando sempre arraigados a um contexto histórico específico e a uma conjectura única de falantes (actantes), são sempre construções ideológicas. Portanto, não sendo “naturais” e carregando seu “peso” histórico, os gêneros discursivos trazem a contrapelo as marcas de sua configuração simbólica e semiótica, permitindo investidas historiográficas e de análise do discurso.

Analisando a historiografia do gênero documentário estabelecido neste viés, chegamos a 1923, quando o escocês John Grierson recebe uma bolsa da Fundação Rockefeller para pesquisar nos Estados Unidos o fenômeno da recepção e o impacto da propaganda nas mídias e no cinema com o fim de formar a opinião pública. À primeira vista, portanto, o desenho do projeto se alinha aos trabalhos da *Mass Communication Research* da Escola de Chicago, no sentido da corrente sociológica pragmática de Lasswell ([1946]) e Lazarsfeld (2001 [1946]).

Não foi como pesquisador, mas como crítico, contudo, que Grierson apareceu ao mundo. Com um estilo particular de articular a tradição da “crítica de gêneros” europeia com a retórica clássica, Grierson publicou uma resenha no *The New York Sun* sob o pseudônimo “*The Moviegoer*” (8 de fevereiro de 1926) por ocasião do lançamento de *Moana*, segundo filme de Flaherty. O cerne da defesa de Grierson eram os “valores documentais” da obra – notavelmente ao modo de Edward Curtis. Essa crítica é apontada pelos autores tradicionais como “a primeira vez que ele [Grierson] deu circulação ao termo ‘documentário’ em inglês” (Jacobs 1979: 25).

Anos depois da crítica a *Moana*, em um manifesto escrito já de volta à Grã-Bretanha entre 1932 e 1934 e oficialmente publicado em 1946, *First Principles of Documentary* (1976; 2015), além de sua definição patente (“o tratamento criativo da realidade”), Grierson argumenta a defesa de um gênero com três princípios: a (1) “potência do cinema de observar e registrar a vida explorada em uma nova arte”; em que (2) “atores nativos” e “cenas originais” seriam “melhores guias para uma interpretação do mundo moderno projetado na

tela”, e nos quais os (3) "materiais e as histórias extraídas da realidade bruta podem ser melhores (mais reais num sentido filosófico) que as obras encenadas” (2015:23).



Figura 12: Cartaz de Moana (1926), de Robert Flaherty.

O termo em si “documentário” – apesar de “tosco”⁴² – já aparece em sua primeira frase, demarcando a passagem de uma antiga prática francesa de voyeurismo e exotismo para uma nova forma de filmes dramáticos.

Documentário é uma descrição desajeitada, mas deixa-a ficar. Os franceses que primeiro usaram o termo queriam dizer apenas “travelogue”. Isto deu-lhes uma desculpa altissonante para os frenéticos (e também discursivos) exotismos do Vieux Colombier. Enquanto isso, o documentário seguiu seu rumo. Dos exotismos passou a incluir filmes dramáticos como *Moana*, *Earth* e *Turksib*. (1976: 19 – tradução do autor)

Em seu “pequeno manifesto de crenças” (são palavras suas, 2015:24), Grierson defende que deva ser feita uma distinção entre qualquer “material natural” filmado e a arte do documentário, esta elevada, criativa e laboriosa – no sentido de ser “mais clássica”:

Onde quer que a câmera tenha filmado *in loco* (...), isso era considerado documentário. Essa variedade de espécies com certeza é bastante indócil à crítica, e devemos fazer algo a respeito. (...) Proponho, portanto, depois de

⁴²No original: “Documentary is a clumsy expression, but let it stand.” É a primeira frase do ensaio canônico de Grierson, *First Principles of Documentary* [1946]. Tradicionalmente, *clumsy* é traduzido como “desajeitado”, mas também é sinônimo de “tosco” que, numa leitura mais irônica e severa – como me parece ser a de Grierson – é possível e faz, inclusive, mais sentido.

discorrer brevemente sobre as formas menores, empregar a descrição “documentário exclusivamente para as maiores. (2015:21)

Grierson exalta o “gênio” do artista do documentário (sem o citar nestes termos), em oposição e crítica ao que seria o formal e entediante cinejornal, os “filmes educativos” de estúdio e as palestras acadêmicas. Para o autor, tendo estas formas o seu valor e lugar, “é igualmente importante estabelecer os limites formais dessa espécie” (2015:23). É desta feita que seus *primeiros princípios* são estabelecidos: “Aqui passaremos das simples (ou fantasiosas) descrições de material natural para arranjos, rearranjos e formações criativas” (2015: 23).

Adiante, antes de analisar os tais *princípios* em si – e de desconstruí-los como uma argumentação, duas décadas anterior, do fotógrafo Edward S. Curtis (*apud* Macdonald & Cousins 2010) – é de se fazer uma crítica ao tom conservador e repressivo do discurso de Grierson por trás de seu aparente interesse “pedagógico” das massas. Primeiro, é de se expor que seu “manifesto de crenças” tem o objetivo de distinguir “altas” e “baixas” artes, no sentido de Aristóteles e reinterpretado por Rancière (2005; 2011).

Ao buscar para si a tarefa de “estabelecer os limites formais dessa espécie” (*id.*), Grierson não só se revela demasiado vitoriano e eugênico, mas tenta sustentar uma retórica de origem e demarcação de um gênero discursivo da modernidade com base em ideais do romantismo e de um pragmatismo estrutural-funcionalista com tendência trabalhista. Assim, para Grierson, o documentário moderno deve ser um novo tipo de arte clássica enquadrada na sociedade. O gênio do artista seria então:

O verdadeiro trabalho [que] começa apenas quando aplicam fins à sua observação e ao movimento. O artista não necessita determinar os fins – pois esse é o trabalho do crítico – mas os fins precisam estar lá, informando sua descrição e dando finalidades (além do espaço e do tempo) ao recorte de vida que ele escolheu. Para esse efeito maior, deve haver o poder de poesia ou de profecia. Fracassando em um ou em ambos em maior grau, deve haver ao menos o sentido sociológico implícito na poesia e na profecia.

O melhor dos novatos sabe disso. Eles crêem que a beleza virá em bom momento para fixar-se numa declaração que seja honesta, lúcida e sentida profundamente e que seja capaz de satisfazer os melhores fins de cidadania. Eles são sensíveis o bastante para conceber a arte como o subproduto de uma tarefa de trabalho concluída. O efeito oposto de capturar o subproduto antes (a busca autoconsciente da beleza, a busca da arte pelo bem da arte, excluídos as tarefas do trabalho e outros começos prosaicos) foi sempre um reflexo de riqueza egoísta, lazer egoísta e decadência estética (2015: 28-29)

A fórmula de Grierson apela, portanto, a um “bom senso” entre a forma e o discurso sobre o conteúdo. Reprime, para tanto, a fragmentação modernista, o discurso politizado ou a imagem real/direta da *coisa em si*: é preferível a dramatização em locação e com personagens “reais”. Esta configuração é notória na crítica de Grierson a *Berlin, Sinfonia da metrópole* (1927): primeiro, exalta a criatividade fílmica e a ruptura com a literatura e o teatro que Ruttmann opera, para depois censurar duramente a influência deste “arroubo juvenil”: “Por esta razão sustento que a tradição cinematográfica da sinfonia é um perigo e que *Berlin* é o modelo de filme mais perigoso a seguir.” (2015: 29-30)

Adiante, em outro trecho de *Primeiros Princípios do Documentário* (2015), Grierson saúda a maestria que Serguei Eisenstein de utilizar o dinamismo do ritmo e do movimento sem recorrer a um maneirismo sem conteúdo. De *Potemkin* a *Que viva México!*, contudo, a virtude a que Grierson chama atenção é uma característica própria do cinema soviético pré-1934: a montagem – seja na teoria de Kuleshov, nas “atrações” de Eisenstein ou na perspectiva radical de Dziga Vertov – é onde se dá o grande ato criador do filme. Lembremos Eisenstein: “A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (1990: 35).

Mas Eisenstein nos lembra, também, que a montagem é não exatamente um privilégio do cinema: a linguagem em si (o exemplo dos hieróglifos e ideogramas), a poesia, o teatro, as artes visuais etc. agenciam símbolos e signos em justaposição que constroem a *montagem* do significado. No cinema, o específico da montagem é que este processo seria evidenciado como a máquina significadora. E, neste sentido, o não aprofundamento de Grierson nas questões pertinentes levantadas pelos cineastas soviéticos e – sobretudo e mais grave – na obliteração do pioneirismo, das ideias e das obras de Dziga Vertov em seu mapeamento do que seria documentário leva-nos novamente à suspeição de suas intenções.

De volta à Grã-Bretanha às vésperas da II Guerra Mundial, Grierson viria a propor uma saída diferente – com abordagens sociais em escala micro, inserindo personagens e estruturas narrativas tradicionais para tentar atrair um público de trabalhadores. Inspirado pela experiência estética do cinema soviético e modelando uma dramatização no estilo Flaherty, Grierson abriria caminho para uma forma diferente de cinema da realidade. É o caso de seu primeiro filme, *Drifters* (1932), uma abordagem de “cinema puro” – sem diálogos, cartela ou trilha sonora – sobre os pescadores da baía de Londres.

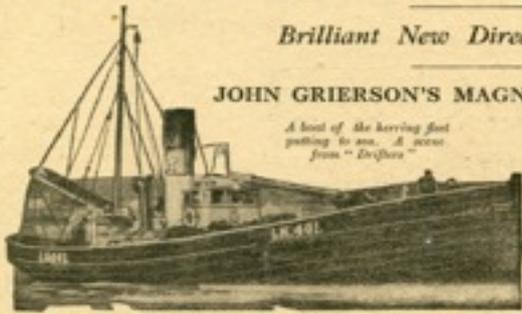
THE FILM WEEKLY

STARTLING BRITISH FILM EVENT

Brilliant New Director's First Work

JOHN GRIERSON'S MAGNIFICENT "DRIFTERS"

A boat of the herring fleet putting to sea. A scene from "Drifters"



which gives this film its effectiveness. He has, by his beautifully chosen angles, the cleverness of his cutting, the beauty of his editing, created a dramatic and thrilling picture which possesses more human appeal and definite entertainment value than a dozen films based on fictitious happenings. The photography, a symphony of light and shade, is the work of an artist.

Film to See and Enjoy
 "Drifters" is a film which everyone should see, because I am certain it is one which everyone will enjoy. New Era Films, who are distributing the picture, are trade showing it in London within a few days, and the public should see that the exhibitors, who provide their entertainment for them, should not let another magnificent film rot in the vaults of Wardour Street.

John Grierson, by his work in this film, proves definitely that he is just the type of man most required in British studios to-day, and I think that the British producing company which puts him under contract will be doing itself and the film-going public a signal service. H. T.

Tremendous Power
 Mr. Grierson has been associated with the film industry for some years, and he assisted with the production of "Potemkin" for its showing in America. The Empire Marketing Board some time ago

wanted a film made dealing entirely with herring fishing. This subject might, in the wrong hands, easily have proved a disastrous one, but Mr. Grierson, who shows us in "Drifters" the result of his efforts, has tackled it in such a way as to give it tremendous dramatic power. You see the fishing fleet leaving harbour; the casting of the nets; the dog-fish and conger eel attacking the herring, the catch being taken aboard; the race for port against an oncoming storm; the market where the fish is sold; and the trains leaving for all parts of the country with their cargo of the sea.

It is not so much the incidents that Mr. Grierson has chosen, but the manner in which he has treated them,

Figura 13: Recorte de jornal à época do lançamento de *Drifters*, de John Grierson (1932).

O filme *Drifters* tem uma evidente influência de *Potemkin*, de Eisenstein. No entanto, a montagem tem um ritmo lento e cadenciado – ao invés do ritmo frenético do cinema soviético – e apresenta pescadores em situação idílica e harmônica, como nos filmes de Flaherty, sem conflitos sociais ou questões trabalhistas abordadas. Foi tremendamente defendido nos meios de comunicação da Grã-Bretanha à maneira de publicidade *broadcasting* (como se vê no recorte de jornal), tido por estes como um grande feito, uma grande inovação no cinema.

Como diretor, *Drifters* foi praticamente o único filme de Grierson, tendo agenciado e assinado conjuntamente filmes com Flaherty (*Industrial Britain*, 1930), Harry Watt (*Night Mail*, 1933) e Alberto Cavalcanti (*Coal Face*, 1934). E parece ser justamente este trabalho de agenciador, antes de crítico ou diretor - ou mesmo produtor, no sentido estrito relativo ao cinema – o qual Grierson mais se destacou. Angariando apoio à sua ideia estatal de “documentário”, Grierson conseguiu então o aval de sua majestade, montando uma unidade

de produção cinematográfica no correio britânico (*General Post Office* - GPO). De posse do cargo, passou, de lá, a liderar o chamado *British Documentary Movement*⁴³ (Da-rin 2002).

Radicado na Europa e importante realizador desde *Rien que les heures* (1926), o brasileiro Cavalcanti combinava neste filme singular os tratamentos surrealista e sinfônico para tratar do ritmo urbano de Paris, de modo similar a “Entr’Acte” (1924), de Rene Claire e *Ballet Mecanique* (1921), de Fernand Léger. Segundo Grierson, estes filmes não alcançaram maturidade técnica suficiente: “Eles eram muito descontraídos e não haviam dominado a arte de cortar suficientemente bem para criar a noção de “marcha” necessária ao gênero” (2015: 27).

Paul Rotha, colaborador e subordinado direto de Grierson, foi um dos maiores responsáveis por difundir tanto a perspectiva griersoniana como o próprio conceito em si de documentário, no primeiro grande tratado destinado ao assunto, *Documentary Film: the use of the médium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality* (1970 [1935]).

Pela virtude da capacidade da câmera para gravar uma imagem razoavelmente fiel, a descrição pictórica era - e ainda é - a principal intenção destes *documentaires*, como os franceses o chamavam. Seu apelo real estava na atração óbvia do material cênico recolhido a partir de todas as partes do mundo, interpretada pela habilidade acadêmica de seus fotógrafos. Embora um avanço decidido sobre a palestra da lanterna mágica, dificilmente pode ser dito de *Voyage au Congo*, *Everest* e *Pamyr* que adicionaram um grande poder criativo para o filme enquanto mídia, mas pelo menos eles tiveram o mérito de explorar novo território. (1970: 76 – tradução do autor)

Assim, de um modelo primário de exploração do exótico com raízes na lanterna mágica e na pintura naturalista, o *documentaire* passaria a evoluir para *documentary* com o advento da montagem cinematográfica, seguindo “tradições” distintas, segundo Rotha, conforme seus locais e formas de abordagens: a “naturalista-romântica” (norte-americana, representada por Flaherty); a “realista” (europeia continental, vanguardas modernistas); a tradição do “News-Reel” (soviéticos, sobretudo o *Kino-Glaz* de Vertov) e a “propagandista” (soviética, britânica, alemã e italiana). Esta classificação é muito similar às

⁴³ A persuasão de sua retórica fez com que Grierson, embora tivesse uma personalidade difícil e autoritária, pouco agregadora, conforme narra Cavalcanti (*apud* Valentineli 2004), conseguisse atrair e manter por algum tempo nomes como Basil Wright, Edgar Anstey, Paul Rotha, Harry Watt, o brasileiro Alberto Cavalcanti e mesmo o americano Robert Flaherty.

três “tendências” de Lewis Jacobs e, em suma, ambas apenas ampliam as demarcações que Grierson já havia circunscrito anteriormente.

Lewis Jacobs, autor norte-americano que referendou uma das mais tradicionais versões da história do “gênero” na organização de seu *The Documentary Tradition* (1979), dedica-lhe uma introdução intitulada *Precursores e Protótipos (1984-1922)* para demarcar adiante a “fundação” do documentário. Ele ressalta o caráter processual do qual emergiu o “documentário” como uma oposição aos filmes de ficção, reunindo diversas formas neste conjunto heterogêneo:

O que viria a ser chamado de “documentário” se desenvolveu lentamente por um período de quase trinta anos, de 1894 a 1922, emergindo finalmente como modelo original, distinto de todos os outros tipos de filmes. O filme documentário chegou a ser identificado como um tipo especial de imagem com uma clara proposta social, relacionada com pessoas reais e eventos reais, em oposição as cenas de personagens imaginários e estórias ficcionais feitas em estúdio. (JACOBS 1971: 02 – tradução do autor)

Os marcos históricos a que Jacobs se refere como a emergência do que veio a ser chamado de “documentário” demarcam o desenvolvimento da linguagem cinematográfica aplicada aos filmes de não-ficção entre a invenção do cinematógrafo (1894) e, evidente, o lançamento do mito fundador do “gênero”, *Nanook of the North*, de Robert Flaherty (1922). Sobre este, o autor afirma categoricamente: “Pode-se dizer que é o progenitor clássico da linguagem do documentário e certamente o mais influente nesta forma”⁴⁴ (1971: 08).

Jacobs chega a traçar três “tendências” para o documentário: uma primeira, narrativa, como os filmes de Flaherty, *Nanook* e *Moana*; uma segunda, modernista, com estilo associado ao que seria chamado de “naturalista” na pintura, anti-dramático, poético, fragmentado e urbano, na linha de *Manhatta*, de Paul Strand (1921), seguindo com as estruturas “sinfônicas” e/ou líricas, como *Rien que lès Heures* (A. Cavalcanti, 1926), *Berlin, Sinfonia da metrópole* (W. Ruttmann, 1927), *O Homem e a Câmera* (Dziga Vertov, 1929) e *Chuva* (Joris Ivens, 1929); e uma terceira, “decisiva”, derivada dos documentaristas urbanos, mas que adicionaria um “fervor moral emanado da ideologia política”, representada pelo *British Documentary Movement* de John Grierson e por parte da produção soviética, a exemplo de *Turksib* (Victor Turin, 1929). Em suma, a classificação de Jacobs é extremamente

⁴⁴ No original: *It can be said to be the classic progenitor of the documentary idiom and certainly the most influential in that form.*

similar à proposta por Rotha em 1935, talvez inclusive – se levarmos em consideração o ano de sua publicação, em 1971 – mais redutora e conservadora que as “tradições” de Rotha.



Figura 14: Cartazes de *Nanook of the North*, filme de Robert Flaherty (1922)

Apesar de historiar o processo e colocar entre aspas o “documentário”, acentuando sua proposta social e incluindo uma variedade de formas em três tendências, Jacobs não problematiza o conceito em si e a demarcação arbitrária em torno de Flaherty, insistindo na “distinção do modelo dos outros tipos de filmes”, assimilando um gênero discursivo tradicionalmente constituído e naturalizado.

Não fica claro nem problematizado também nestes autores, mas a manifestação recente do fantasma pioneiro do fotógrafo Edward S. Curtis – e a análise de seu contexto sugerem – é que a palavra já tinha um uso social em inglês. A França era uma referência neste cinema de registro direto “pictorialista” e “acadêmico” (conforme Rotha assinala), e o neologismo de *documentary* sugere, ao que parece, uma referência a outro fluxo cinematográfico anterior: a incorporação dos “*actualités*” franceses para a tradução dos “*actualities*” nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha (e para as *actualidades* em português⁴⁵). A definição patente de Grierson, *the creative treatment of actuality*, favorece uma especulação nesse sentido.

⁴⁵ No Brasil, não é comum o uso de “atual” como sinônimo de “real”, como é o caso do português de Portugal e nas línguas francesas e inglesas.

2.5 O documentário é um aparelho de Estado

Como demonstrado por William Stot (1973) e retomado sob distintos vieses na análise de renomados e renovados autores contemporâneos de língua inglesa, como John Tagg ([1988] 2005), Bill Nichols (2001) e Jeff Allred (2010), o chamado “filme documentário” (*documentary film*) emergiu especificamente no período entre-guerras, sofrendo grave refração diante da crise econômico-social que se abateu com a quebra da bolsa de Nova York. A “Grande Depressão”, no início da década de 1930, antecipou no mundo anglófilo as crises que viriam a se abater em toda a Europa, e o “documentário” – tal qual formulado por Grierson – era uma resposta que unia retórica formal e conservadora para gerar em torno de si uma aura de realismo e seriedade, elaborada sob linguagem paternalista que assistia a grupos sociais passando do “discurso de sobriedade” para o “discurso de autoridade”.

As experiências do cinema como estratégia de dominação ideológica nas mais distintas situações coloniais eram relativamente difundidas nos centros urbanos e alimentavam um discurso genérico do uso do aparato cinematográfico como forma de pedagogia das massas. De pastores a oradores sociais, de sociólogos a empresários, esta posição foi defendida não só por Grierson, mas, por exemplo, por Harold Lasswell e os pesquisadores do *Mass Communication Research* de Chicago.

Financiada por John Rockefeller, a corrente pragmática e estrutural-funcionalista da Escola de Chicago, voltada aos efeitos diretos e empíricos sobre o público consumidor e afeita à psicologia comportamental, polarizou então o debate sobre a cultura de massa na década de 1930 com a chamada “teoria crítica”, freudo-marxista, da Escola de Frankfurt. Para o *status quo*, era evidente que o viés progressista de Benjamin e dos autores da teoria crítica, Adorno e Horkheimer⁴⁶, ao creditar à potência emancipadora dos dispositivos técnicos, não interessava tampouco servia aos propósitos do poder estabelecido⁴⁷.

A *Mass Communication Research* ou a corrente dos “estudos de comunicação de massa” passa a tomar corpo com o livro de Harold Lasswell, *Técnicas de propagandas na Primeira*

⁴⁶ Ver em Adorno & Horkheimer. *A Dialética do esclarecimento: o iluminismo como cultura de massa*. [1948]. In Lima, L.C. (org). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

⁴⁷ A teoria do poder simbólico de Bourdieu possivelmente se preste melhor a esta função, mas voltaremos a esta demarcação um pouco adiante.

Guerra (1927). Para Lasswell, a propaganda havia sido fundamental e determinante na primeira guerra mundial. Segundo o autor, os aliados haviam vencido porque conseguiram convencer suas populações através da persuasão da opinião pública por formas de comunicação mediatizada, ao passo em que investiram significativamente nos meios de comunicação e difusão de massa da época como importante estratégia de guerra. Essas técnicas obtiveram mais efeito, segundo Lasswell, do que as técnicas de convocação alemãs.

Lasswell foi, na década de 1930, um cientista político da Universidade Chicago que desenvolveu diversas pesquisas no campo social, sobretudo relacionadas a propaganda, mídia e opinião pública, tendo depois se dedicado também a pesquisa de eleições e assuntos de Estado. Com a eleição de Roosevelt e o início do *New Deal*, Lasswell conseguiu amplo espaço de pesquisa e passou a estudar intensamente sobre os métodos de influência da opinião pública na condução do Estado-Nação, sobretudo em tempos de guerra ou de crise. Em outra linha, desenvolveu pesquisas de tendências no mundo político através dos signos e símbolos da própria comunicação de massa através da análise de mídia, no sentido de tentar antecipar fatos e elaborar políticas a serem aplicadas. Por sua atuação de teórico no campo específico da comunicação de massa e propaganda em assuntos de Estado e situações de guerra, Lasswell granjeou o convite para organizar um setor de estudos avançados da Biblioteca do Congresso americano, a *War Time Communication Study* (Mattelard 2011: 39).

Seguindo a tradição pragmática, a visão de Lasswell é utilitária e instrumental, compreendendo este que a propaganda é tão necessária aos governos e à gestão das pessoas numa sociedade de massa quanto como as máquinas hidráulicas haviam sido no começo da revolução industrial. A propaganda seria, assim, o único meio numa sociedade de massa de conseguir a sua adesão de plena vontade, recurso e expediente este mais econômico aos governos que a violência, a corrupção ou outras formas correlatas.

Grierson estava próximo não só às ideias de Lasswell, como do meio urbano americano de desenvolvimento industrial desenfreado que as fomentaram e financiaram. A necessidade de aprimorar o condicionamento da mão-de-obra - leia-se controle sobre a vida do trabalhador - em cidades extremamente desiguais, como Chicago e Nova York, mobilizou discursos filantrópicos e assistencialistas de intervenção social em busca do “bem estar” geral. Estes discursos foram agenciados, seguindo Tagg (2005), em diversos contextos e governos, no sentido de impor a agenda do *status quo* e a ideologia do poder estabelecido.

John Tagg ([1988] 2005), um historiador da fotografia advindo da tradição marxista, investe firmemente na denúncia sobre os discursos ideológicos e no programa político contidos na formulação clássica da linguagem do documentário, contextualizando historicamente sua relação com a crise da década de 1930 no mundo anglófilo.

Alegando apenas 'colocar os fatos' direta ou indiretamente, por meio do relato da "experiência em primeira mão", o discurso do documentário constituiu uma complexa estratégia de resposta para um momento particular de crise na Europa Ocidental e nos EUA - um momento de crise não só das relações sociais e econômicas e nas identidades sociais, mas, fundamentalmente, da representação em si: os meios de fazer sentido que chamamos de experiência social. Fora desta crise, a especificidade e a efetividade do documentário não podem ser apreendidas. (TAGG 1988: 8 – tradução do autor)

Para além de mera linguagem, estava em jogo um programa político moldado por uma estética sintética, construído em gabinetes e chancelado por autoridades. Tagg retoma a crítica dos “Aparelhos Ideológicos de Estado” (AIE) e atualiza Althusser⁴⁸ para a discussão sob um viés foucaultiano das “Estratégias de Dominação”, conforme também apontou Nichols (2001). Seja no tom filantrópico e assistencialista proposto no *New Deal* dos EUA ou no trabalhismo populista do BDM, ambos os discursos refletiam, todavia – e nisso eram um programa em continuidade – o estado de crise econômica, social e de representação (Tagg 2005) que passava o ocidente na década de 1930.

Compondo tal empreendimento, portanto, uma estratégia discursiva cuja intenção era dar ao modo documental - que, por outro lado, manteve-se de oposição na Grã-Bretanha na década de 1930 - um lugar central no programa reformista do 'New Deal' de Franklin Roosevelt. Ao mobilizar práticas documentais em toda uma série de agências do New Deal, a administração Roosevelt fez mais do que montar propaganda para as suas políticas. (TAGG 1988, p.9 tradução do autor)

Os oradores sociais “oficiais” assumiram prontamente um discurso de austeridade e moralismo moldado à política do *New Deal*. A linguagem do ‘documentário’ surgiu assim forjada como um enunciado da “democracia” moderna, movimento no qual convergiram distintas figuras normatizadoras do gênero. Estes agentes buscavam mobilizar a opinião pública com consenso e coesão social para a agenda política do Estado, através de argumentos de filantropia e assistencialismo que tinham por fim legitimar ações de intervenção social

⁴⁸ALTHUSSER, Louis, *Aparelhos Ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

estatal “oficiais” e de “benefício geral da população” (Tagg 2005:17)



Figura 15: "Mãe Migrante". Foto de Dorothea Lange para a Farm Security Administration, 1932.

Seguindo Nichols (2001), para Grierson, as descobertas modernistas deveriam ser incorporadas – a repetir: realismo fotográfico, fragmentação de montagem e discurso persuasivo – mas, para efeito pedagógico do Estado, tanto sua estética disruptiva e fragmentada quanto sua crítica à modernidade capitalista deveriam ser isoladas na síntese, por assim dizer laboratorial, do gênero doravante “documentário”.

Ao contrário da versão tradicional que celebra o nome de John Grierson como “pai” do documentário, as pesquisas mais recentes de cunho histórico no universo anglófilo revisam criticamente esse protagonismo. Através de uma guinada historiográfica nas últimas décadas e sob influência da teoria social francesa, a interpretação corrente é que o feito de Grierson foi, de fato, ter sido o primeiro a assumir a função reguladora de agente governamental normatizador, estabelecendo normas (os “princípios”) e relações hierárquicas na formatação de um “gênero”. Para tal, precisou banir os regimes estéticos modernistas na profusa gênese da linguagem cinematográfica e forjar um “gênero superior” puro e clássico, valendo-se da retórica.

À luz de novas leituras surge a hipótese de que estejamos diante mais de um projeto elaborado do que de circunstâncias aleatórias e desconexas. A concepção canônica de Grierson, enaltecendo a modernização capitalista e condenando o modernismo intelectual, deliberadamente se apropriou dos adventos e potências técnicas-estéticas das vanguardas artísticas e dos cineastas soviéticos, ao passo que obliterou e reprimiu a radicalidade de suas propostas políticas.

Após a II Guerra Mundial, com a dissolução da unidade de cinema do GPO, Grierson foi para sua terceira experiência estatal, ao trabalhar para a *National Film Board* do Canadá. Lá, seu protagonismo ficou reduzido a poucas colaborações em filmes. O curioso é que Grierson, na tentativa de voltar a Nova York depois de sua passagem pelo Canadá, em 1953, fora detido por agentes do FBI por suspeita de espionagem. Foi permitida, enfim, sua entrada nos EUA, mas com um alerta de “estamos de olho em você!” (Cox 1979; Evans 2005: 111; Ellis 2010: 226).

Tão logo o modelo de um cinema aparelhado fora configurado nos estados de exceção euro-americanos, de pronto adaptado em resposta às conjecturas dos regimes totalitários europeus, no nazismo de Goebbels e Riefstahl e no “realismo socialista” do stalinismo, ela seria exportada para as nações dependentes. Na mão de ferro de governos modernizadores e afiliados dos regimes totalitários, como no Brasil de Vargas e na Argentina de Perón, surgiriam também departamentos específicos para trabalhar a imagem institucional do Estado através do “documentário”⁴⁹. De modo geral, com ou sem som, impunha-se a retórica conservadora da “voz do saber” e, aos poucos, entre filmes, discursos, textos, exortações e aparelhamentos, foi sendo formatado o modelo de uma nova linguagem, um gênero sintético moderno.

2.6 Dialética do gênero documentário

Historiando e contrapondo a linguística dos gêneros de Bakhtin à tradição griersoniana do documentário, podemos afirmar que o documentário foi historicamente configurado e reconfigurado sob agenciamentos de distintos – e muitas vezes opostos – modos e formas de

⁴⁹O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado-Novo varguista e o CIPE peronista, na Argentina, são exemplos de órgãos governamentais voltados à censura, propaganda ideológica e controle de conteúdo de comunicação de massa dos regimes autoritários latino-americanos. Estes aparelhos produziram documentários de cunho nacionalista e não raro beligerante, selecionando ícones nacionais e normatizando o status quo da nação.

enunciação. É um tipo de discurso complexo, construído a partir de discursos simples de outrem, formando um gênero do discurso específico, conforme a formulação de Bakhtin (2016). Segundo Bakhtin, esta construção social do discurso só pode se dar em uma dimensão histórica e, portanto, ideológica e idiossincrática, manifestada por estruturas sociais de significado e relações de poder.

Os gêneros, segundo Bakhtin (2016), são tipos de discurso complexos – portanto formados pela união e sobreposição de discursos simples, individuais – relativamente estáveis e configurados historicamente em virtude de seu uso e função social de comunicação. A carta, o poema, o romance, a crônica, a reportagem jornalística, o artigo científico, o processo jurídico, o antigo *documentaire* acadêmico francês e o moderno *documentary* fílmico, entre muitos outros, são todos exemplos cabíveis dos gêneros do discurso segundo a linguística de Bakhtin.

Contudo, estes gêneros, enquanto tipos e formas pré-existentes de discurso, não são, para Bakhtin, invenções aleatórias ou individuais nem tampouco formas isentas de significado ideológico, sendo um constructo do materialismo histórico e atados a temporalidades em que se faz a comunicação com uso destes. Os gêneros discursivos são criações históricas e coletivas e se transformam continuamente. São ritornelos agenciadores de enunciação, no vocabulário de Guatarri e Deleuze. Assim, Bakhtin esclarece que os gêneros carregam uma dinâmica dialética interna que mantêm vivo um modelo estrutural discursivo ao passo que o próprio agenciamento diversificado e inovador de seus formatos, por cada autor-criador, os transforma e atualiza segundo os interesses autorais ou as demandas sociais que atuam sobre o gênero.

O documentário – tendo este termo de Curtis/Grierson, de *kinok* (o cine-olho de Vertov) ou de “vanguarda do real”, como seja – é indelevelmente uma enunciação moderna e, nesse sentido, é um importante gênero discursivo da modernidade. A potência de seu apelo, em seu discurso de injunção de elementos, foi bem compreendida tanto por artistas engajados como por governos ansiosos por controle social. Enquanto tendência ativista, o documentário emergiu da *avant-garde* europeia; já como gênero estabelecido, o “documentário” foi uma tradição inventada nos Estados Unidos e prontamente incorporada na Grã-Bretanha no contexto das crises econômicas pós-crack de 1929 – é o quê colocam Tagg (2005), Nichols (2001) e Allred (2010). Trata-se de uma construção imagética que carrega, portanto, tanto o

peso de sua representação histórica quanto os elementos para a análise do discurso ideológico na qual esta se fundamenta.

O documentário emergiu, portanto, na década de 1930 como um largo campo de disputa, abordando questões de importância pública que afirmam ou contestam o papel do estado. Como argumenta Nichols (2001), a potência radical do filme para contestar o estado e sua lei, assim como para afirmá-la, fez do documentário um aliado incontrolado para quem está no poder. Assim como a *avant-garde*, o documentário abordou o familiar sob nova luz, nem sempre do modo desejado para os governos existentes. De modo que seria preciso disciplinadores que regularizassem essa produção para controlá-la, dispondo-a a serviço do poder para cumprir a agenda do estado-nacional.

A formação de um movimento de cinema documental exigia a disciplina que figuras como Grierson na Grã-Bretanha, Pare Lorentz nos Estados Unidos, Joseph Goebbels na Alemanha e Anatoly Lunacharsky e Alexander Zhadanov na União Soviética proveriam para servir a agenda política e ideológica do Estado-Nação. (NICHOLS, 2001: 583 – tradução do autor)

É lugar comum nos debates sobre o documentário apontar o quanto a concepção do “gênero” documentário delineada por John Grierson – e, por consequência, fielmente seguida no mundo anglófilo e em sua zona de influência – se alinha com a proposição anterior de Dziga Vertov e dos cineastas soviéticos. Contudo, pouco se problematiza por quais razões Grierson, embora conhecedor do cinema soviético (visto que fora um dos responsáveis pela primeira exibição dos filmes de Eisenstein nos Estados Unidos e das constantes citações de *Turksib*), não inclui e sequer cita Vertov, suas ideias ou quaisquer de seus filmes.

Apesar de figura central na configuração moderna do documentário, o termo “documental” aparece apenas no último dos quatro manifestos de Vertov, “Extrato do ABC dos Kinoks”, publicado em 1929. Ele ressalta, mais uma vez, que “todo filme do ‘Cine-Olho’ está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação”. Descrito em três fases de montagem, em que a primeira “é o inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação, direta ou não, com o tema tratado (seja sob forma de manuscritos, objetos, trechos filmados, fotografias, recortes de jornal, livros etc.)” (*op. cit.* 1983: 263).

Sob a perspectiva de Vertov, os “dados documentais” não tinham o conceito de “valor” agregado em si – no sentido de capital econômico e simbólico, de modo a Grierson e Curtis.

Mas sim figuravam como a matéria-prima a ser lapidada pelo “kinok”, o cineasta revolucionário que construía discursos sobre a realidade social a partir de extratos de imagens, textos e sons, a fim de persuadir a consciência política dos espectadores, a verdadeira obra de um artista engajado, segundo Vertov. Em seu construtivismo experimentalista, os diversos “dados documentais” eram simples elementos de composição na montagem de um discurso complexo, partes constituintes de uma nova linguagem, a linguagem universal do cinema.

A censura mútua entre anglófilos e soviéticos não parece ser uma razão suficiente para tal omissão, já que o próprio Grierson, com filiações trabalhistas na Grã-Bretanha, reconhecia a herança do cinema soviético para o *British Documentary Movement*. E o próprio Paul Rotha reserva na publicação de 1935 um lugar para Vertov e o *Kino-Glaz* na tradição do “news-reel” soviético: ainda que com categorização e interpretação bem restritas, em Rotha, Dziga Vertov não é deletado da História.

O sentido da repressão operada pela retórica de Grierson era voltado não exatamente a Vertov, mas, *lato sensu*, ao que sua obra e pensamento significavam: sobretudo, o discurso normativo do “documentário” atacava e obliterava a autonomia artística dos modernismos *avant-garde*, a radicalidade dos cineastas soviéticos e a potência disruptiva de subjetivação a que estes filmes se lançavam às massas (Nichols 2001).

Entre uma enorme diversidade de tipos que iam desde o jornalístico à pornografia, Grierson, em processo de purificação estética e política, privilegiou o agenciamento do melodrama sobreposto à etnografia (modelo Flaherty), reprimindo duramente as vanguardas modernistas. De fora do esquema do gênero griersoniano, restava não só Vertov e o também soviético Medvedkin, mas Ruttman e os filmes “sinfônicos”, René Clair, Luis Buñuel e os surrealistas, os amadores e experimentalistas dos primórdios, bem como os inúmeros cineastas-etnógrafos espalhados pelo mundo, que semearam as perspectivas do gênero ainda nos *travelogues* e no antigo *documentaire* francês. Em resumo, Grierson não historiou nem analisou técnica ou esteticamente o cinema documentário; ele agenciou uma visão de mundo, a dominante, sobre um gênero sintético.

Acredito, assim como Nichols (2001), que tal omissão nada tem de natural e, ao contrário, reflete a contrapelo um programa defendido por Grierson e adaptado em diferentes países por alguns outros disciplinadores. Qual seja, no geral, um discurso de repressão ao

formalismo das avant-guarde e o controle sobre temáticas e abordagens sociopolíticas no cinema, atitude que normatizou a linguagem de um novo gênero moderno; e, como tal, imediatamente aparelhado pelo *status quo*.

A ligação histórica entre a técnica modernista e a oratória documental, evidente desde o início da década de 1920 em muitas obras soviéticas e em algumas europeias, não conseguiu entrar nos escritos do próprio Grierson. O mesmo ponto cego persiste em histórias posteriores do documentário. Mas mesmo que a contribuição da avant-garde tenha sofrido repressão na discurso público de figuras como Grierson, retornou na forma e estilo do próprio documentário pioneiro. (NICHOLS 2001: 582 – tradução do autor)

Os perigos a que Grierson exortava a banir, contagiando os modelos de filme documentário no ocidente eram, em suma, os regimes estéticos com capacidade de dialogar com um *espectador emancipado* e dar ao público visibilidade à *partilha do sensível*, provocando dissensos, nas palavras elucidativas de Rancière (2012).

Técnicas modernistas de fragmentação e justaposição emprestaram uma aura artística para o documentário que ajudou a distingui-lo da forma mais crua de realidades ou noticiários Newsreels. Estas técnicas contribuíram para o bom nome de documentário, mas elas também ameaçavam distrair as metas ativistas do documentário. A proximidade e a persistência de uma estética modernista na prática documental motivou, mais notavelmente nos discursos de John Grierson, uma repressão do papel da avant-garde da década de 1920 na ascensão do documentário. **Elitismo modernista e dificuldade textual eram qualidades a serem evitadas.** (2001: 582 – grifos meus. tradução do autor.)

No decorrer do século XX, o agenciamento do poder instituído se deu no sentido inverso ao descrito por Joris Ivens: as formas táticas “performáticas” encontradas pelos artistas de vanguarda foram atacadas pelas estratégias da *intelligentsia* dos Estados-Nação. No centro da tensão entre *status quo* e vanguardistas não estava apenas o conteúdo que o *establishment* pretendia censurar ou que os cineastas pretendiam trazer à luz de debate ou denúncia; mas, sobretudo, o modo discursivo e a forma de abordagem estética. Enfim, os regimes estéticos e políticos colocados como grande alvo de disputa e atrito entre vanguarda e poder estabelecido.

Existe, portanto, uma particular dialética na fundação do gênero documentário moderno. Grierson, todavia, não problematiza seu texto neste sentido, e sua configuração de modelo é antes sintética e purificadora que uma síntese dialética, no sentido materialista-histórico. Curiosamente, porém, no último parágrafo de seu clássico texto *Primeiros Princípios do Documentário*, após uma investida crítica contra as arbitrariedades entre “altas” artes em decorrência do senso estético “confuso” do kantismo, o próprio Grierson chega à

conclusão de que são as formas *dialéticas* que legarão o futuro do documentário. Suas três últimas linhas:

A aplicação dramática da forma sinfônica não é, *ipso facto*, o mais profundo ou mais importante. A consideração de formas nem dramáticas nem sinfônicas, mas dialéticas, irão revelar isto mais claramente. (Grierson, 1976: 30. Tradução do autor)

Não podemos, aqui, interpretar as intenções de Grierson neste sentido. Se o autor percebeu na reflexão sobre a escrita, ao fim, sua incoerência discursiva, sua falha teórica, a sutura falaciosa de sua retórica ou mesmo se ele defende um regime político trabalhista-reformista em que a dialética marxista é um ritornelo que, apesar de diluído, é incontornável no decurso deste discurso, não poderemos, com os dados que temos, afirmar aqui. Não faríamos uma psicanálise *selvagem* – no sentido lacaniano, e não levi-straussiano – neste sentido. Uma investigação séria deve levar em consideração pesquisa em fontes primárias, documentos, relatos, diários e um sem-número de matérias historiográficas. Em se tratando de um trabalhista britânico a serviço dos Rockefeller nos EUA, do Royal Empire em Londres, da National Film Board do Canadá e, após, com suspeita de servir a espionagem russa, são muitas contradições e incoerências a serem ainda investigadas. Interessamo-nos, aqui, pelas disjunções que levaram a configuração do documentário, sendo este um gênero ideologicamente aparelhado pela hegemonia do Estado-Nação e/ou agenciado por uma vanguarda fílmica que a contesta e combate.

Entretanto, a dialética agenciada neste processo não se configura meramente como um dualismo conflitante entre polos opostos em um processo histórico de “espiral” – a dialética hegeliana, idealista e não materialista, que possivelmente Grierson evocou. Nesta criação discursiva, nosso entendimento é que se operou um *agenciamento coletivo de enunciação* que, seguindo Deleuze & Guatarri – em uma leitura tão densa quanto inventiva de Bakhtin e Levi-Strauss, em que se inclui a potência do conceito de multiplicidades – seria o rizoma processual de uma *dialética disjuntiva*, o processo de uma *síntese inclusiva* (2011: 111), portanto positiva, antes de uma oposição negativa que, como se sabe, ao fim, levaria a hegemonia a sempre vencer.

As multiplicidades se afirmam, segundo Deleuze & Guatarri, justamente na relação de diferença, não de unicidade, escorrendo em fuga a esta. A multiplicidade não é um somatório

de unidades que formam uma totalidade “orgânica”; mas antes, é operada por subtração: se 1 é a *unidade*, o todo, entre 0 e 1, todas as partes são frações, não há hierarquias entre elas, são *multiplicidades*. A leitura de Viveiros de Castro desta conceituação deleuziana sintetiza essa passagem, no que justifica uma citação mais longa:

Mas não se trata de “qualquer” relação. A multiplicidade é um sistema formado por uma modalidade de síntese relacional diferente de uma conexão ou conjunção de termos. Trata-se de uma operação que Deleuze chama de síntese disjuntiva ou disjunção inclusiva, modo relacional que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é “devir”. A síntese disjuntiva ou devir é o “operador principal da filosofia de Deleuze” (Zourabichvilli 2003:81), pois é o movimento da diferença como tal – o movimento centrífugo pelo qual a diferença escapa ao atrator circular da contradição e superação dialéticas. Diferença positiva antes que opositiva, indiscernibilidade de heterogêneos antes que conciliação de contrários, a síntese disjuntiva faz da disjunção “natureza mesma da relação” (id. [1994] 2004: 99), e da relação um movimento de “implicação recíproca assimétrica” (id. 2003:79) entre outros termos ou perspectivas ligados pela síntese, a qual não se resolve nem em equivalência nem em uma identidade superior. (Viveiros de Castro 2015: 120)

Neste sentido, não podemos aceitar os gêneros do discurso nem como meras “invenções” nem tampouco como “evoluções”: a fórmula “pedagógica” da dialética espiral hegeliana, com o conflito de seus opostos na constituição de síntese, esconde a complexidade *disjuntiva* dos agenciamentos coletivos de enunciação. Felix Guatarri nos lembrou que os gêneros do discurso, conforme Bakhtin teorizou, bem como a subjetividade que os conforma e dá sentido, são *agenciamentos coletivos de enunciação* (Guatarri 2012: 19). Ou seja, partem da subjetividade coletiva para agenciar enunciações em modelos formais pré-estabelecidos historicamente.

Importante frisar – e aqui Guatarri volta a nos lembrar – que há um circuito vivo de subjetividade entre o enunciador, o enunciado e o destinatário. “Bakhtin descreve uma transferência de subjetivação que se opera entre o autor e o contemplador de uma obra - o olhador, no sentido de Duchamp” (2012: 25). Guatarri atualiza este debate trazendo da psicanálise o conceito de “objeto parcial” de Lacan, “que representa a autonomização de componentes da subjetividade inconsciente, e a autonomização subjetiva engendrada pelo objeto estético” (2012: 24). Ou, seja, trata-se das potências singulares de que os elementos ou objetos em si emanam no agenciamento de significados dentro de uma criação artística ou discursiva.

As palavras, as notas musicais, os objetos rituais-religiosos, museológicos ou de uma instalação artística, seguindo os vieses de Bakhtin e Guatarri, por exemplo, possuem características e singularidades específicas que são agenciadas por uma subjetividade criadora no ato do processo de elaboração que lhes dá sentido num discurso, ritual ou obra artística⁵⁰. Conjunção esta em que poderia se inserir também (com certo cuidado de suas aplicações, significados e singularidades distintas), os conceitos de observador (de Crary⁵¹) e de espectador (*emancipado*, de Rancière⁵²), no sentido da criação compartilhada de significados e subjetividades, sendo então estes, antes vistos como “consumidores”, aqui sendo co-criadores da obra, do discurso ou mesmo da cultura.

O conceito de *autopoiese*, de Varela e Maturana⁵³, originalmente aplicado ao campo biológico e definido como a capacidade dos seres de se auto-produzirem, é então expandido por Guatarri para a lingüística e para a psicanálise com um sentido estético – e por Deleuze num sentido filosófico – no circuito compartilhado de criação do enunciado e das obras artísticas. Guatarri alerta que o próprio Bakhtin, “em seu primeiro ensaio teórico, de 1924, já destacava brilhantemente a função de apropriação enunciativa da forma estética pela autonomização do conteúdo cognitivo ou ético e o aperfeiçoamento desse conteúdo em objeto estético” (2012: 24).

Assim, em termos ativos e positivos, estamos tratando de duas capacidades de enunciar, duas potências de enunciação em encontro e relação: a do significante e a do significado; a do autor/obra e do olhar/espectador. Eis um circuito vivo, de fluxos de afecções que provocam *perceptos*, surge então a ideia de equivocidade de Deleuze & Guatarri em que – seguindo pela leitura “antropológica” de Viveiros de Castro:

O equívoco não é o que impede a relação, mas aquilo que a funda e a propele: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que há desde

⁵⁰ Para melhor esclarecimento, ver em GUATARRI (2012: 25-26) o exemplo da subjetividade criadora no caso da poesia.

⁵¹ Refiro-me diretamente ao livro de Jonathan Crary “Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX” (Rio de Janeiro: Contraponto, 2012). Mas no sentido específico aqui colocado, de produção de subjetividade na modernidade, a discussão travada por Crary está mais aplicada em seu “Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna” (São Paulo: Cosac Naif, 2013).

⁵² RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

⁵³ Maturana & Varela. **Árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Psy, 2011.

sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma equivocidade originária e uma redundância última – uma semelhança essencial – entre o que ele e nós “estávamos dizendo”. (2015: 91)

O equívoco é a potência da relação disjuntiva de duas vozes, dois enunciados *diferentes* em uma forma única. É, portanto, a figura conceitual que permite a ponte entre multiplicidades, entre mundo distintos, entre partilhas do sensível. É o agente da tradução por natureza, e o mediador estético-político do dissenso.

Se os regimes políticos, em suas camadas geológicas, registram partilhas do sensível taxidermizadas na compressão hegemônica das temporalidades, os regimes estéticos, ao contrário, acusam-nas com mais clareza. A dimensão política da subjetividade é, desde o conceito de inconsciente de Freud, um aspecto central na estruturação do fluxo de sentidos na sociedade moderna. Benjamim descortinou, na sua abordagem já então sensível, disruptiva e disjuntiva, uma leitura social através de uma dialética inversa ou reversa, que parte da superestrutura para elucidar a estrutura: através da análise da arte, dos costumes, da linguagem, do mito, da técnica, da magia e da religião – da “cultura imaterial”, no conceito atual – pode-se operar uma “engenharia reversa” do sensível, cartografando os fluxos do aparato econômico que organiza a sociedade com base nos interesses hegemônicos da classe dominante.

2.7 *O xamã é avô do documentário (mas é segredo).*

Em uma visada radical de perspectiva, antes que a palavra “documentário” fosse referida ao cinema e difundida em inglês a partir da atuação de Grierson ou mesmo do *Kino-Pravda* de Vertov, no Brasil um major do exército e um português, ambos fotógrafos de formação, ainda na década de 1910, empreendiam longas jornadas por selvas e rincões amazônicos na busca de imagens cinematográficas “reais”. E eram, assim como posteriormente com Edward Curtis e em Robert Flaherty, os nativos ameríndios que estavam na mira de suas câmeras.



Figura 16: Still de *Rituales e festas Bororo*, filme de Luiz Thomaz Reis (1917)

Enquanto a primeira Guerra Mundial estava sendo declarada, o ex-presidente americano Theodore Roosevelt estava na selva brasileira, em companhia do General Cândido Rondon, em uma esquisita e longa viagem que o governo brasileiro chamou de “Expedição Científica Roosevelt-Rondon”. O major Luiz Thomaz Reis era o encarregado pelo registro fotográfico e cinematográfico da expedição, considerado o cineasta da “Comissão Rondon”. Desta viagem, surgiu o filme “Expedição Roosevelt a Mato Grosso”, incompleto segundo Reis, mas que foi exibido durante uma palestra de Rondon no Rio de Janeiro em 1915. Dois anos após, Thomas Reis apresenta *Rituales e Festas Bororo* (1917), considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo⁵⁴ (De Tacca 2004).

Rituales e Festas Bororo apresenta elementos da cultura material da etnia Bororo, para em seguida abordar um ritual funerário realizado pelos homens. Entre várias atividades e oferendas, os bororo chegam a desenterrar o corpo do morto e escarificá-lo para adornar seus ossos. Missionários salesianos viviam entre os bororo há cerca de vinte anos e este era, certamente, o elemento de cultura indígena mais combatido pelos padres, que o julgavam “demoníaco” e procuravam a todo custo alterá-lo, inibi-lo.

Ao que parece, foi justamente este fator exótico e até “proibitivo” (no cânone cristão) que mais despertou o interesse do major Thomas Reis: o filme simula uma realidade pré-contato, como se os bororo ainda estivessem intocados na selva, sem revelar quaisquer elementos da “civilização”, representando o ritual funerário em uma temporalidade linear, tratado como uma narrativa de um dia, quando na verdade se passa em meses de atividades.

⁵⁴ Exibido na França com grande interesse mostra *Premiere Contact, Premiere Regard Cinema*, com organização e curadoria de Pierre Jordan da (DeTacca 2006 :328)

Esta reconstrução dramática permitiu ao realizador, no nível de montagem, uma caracterização de personagens.

A verdade é que os Bororo já haviam sido hostis ao próprio Rondon, enquanto ainda jovem tenente, em 1890, em sua primeira expedição pela região do Mato Grosso. Outro dado histórico é que os padres salesianos, assentados desde 1884, já haviam interferido significativamente tanto no ritual quanto nas vestimentas dos índios, entre outras questões simbólicas. Mas, conforme a pergunta de Fernando de Tacca bem aponta, “Será que interessava mostrar um índio sendo aculturado e estando dependente de religiosos em um programa filmico apresentado em Nova Iorque em 1918?”

O então jovem capitão e cineasta Luiz Thomas Reis viajou para os Estados Unidos em 1918, patrocinado pela National Geographic Society, exibindo no Carnegie Hall de Nova York a película *Wilderness* (Chamada no Brasil de *De Santa Cruz*) por ocasião de uma palestra proferida por Theodore Roosevelt. *Rituaes e Festas Bororo* fazia parte do programa *Wilderness*, juntamente com cenas do Pantanal com caçada de onças e os “Saltos Iguassu”. (...)

O excêntrico ritual funerário perderia seu impacto “selvagem” e sua originalidade se mostrasse a outra face dos bororos em processo de aculturação; o componente inóspito da viagem do ex-presidente norte-americano ficaria desinteressante, já que até mesmo exploraram um novo rio que acabou sendo batizado com seu nome (antigo rio da Dúvida). (...)

O que leva o mesmo governo a patrocinar a viagem de Reis para os Estados Unidos da América, dez anos depois, levando uma outra imagem dos bororo, uma imagem “selvagem” e “primitiva”? Sem dúvida, diferentes projetos ideológicos e claramente uma manipulação em via de mão dupla da imagem do índio para justificar atos, fatos, valores morais e também angariar recursos, públicos e privados. (DE TACCA 2004. P. 317)

Para além da repercussão em gabinetes e políticas internas, *Rituaes e Festas Bororo* passou completamente despercebido do público e quase foi perdido pela má conservação, tendo apenas recentemente uma cópia sido restaurada pela Cinemateca Brasileira – e ainda não disponível. O brilhante trabalho de DeTacca e a mostra *Premiere Contact, Premiere Regard Cinema* organizada por Pierre Jordan em 1990, na França, são as exceções à regra geral de obliteração histórica a que este cinema foi submetido.

O Major Thomaz Reis, após o período da I Guerra Mundial, voltaria a produzir para o Exército brasileiro na mesma perspectiva: ora filmes que enalteciam a importância “nacional” e as dificuldades das expedições, ora em tons mais etnográficos, transmitindo a grande mensagem da *Comissão Rondon* – a exploração do amplo e intocado território nacional para o

progresso do país, apresentando o gradual e delicado processo de “civilizar” índios selvagens e assim torná-los cidadãos e trabalhadores brasileiros. Na ausência provisória de mais pesquisas específicas e mesmo considerando o viés militar estratégico-ideológico de Thomas Reis, podemos aproximá-lo ao mito de fundação do documentário brasileiro.



Figura 17: Xamã Bororo. Still de *Rituais e Festas Bororo*, Filme de Luiz Thomaz Reis (1917)

Também na Amazônia, Silvino Santos, português sediado por sua vez em Manaus, trocou a metrópole pela aventura colonial e, financiado pelo ciclo da borracha, filmou e montou seu primeiro filme ainda em 1916, *Índios Witotos do rio Puntomayo*. O curta foi realizado a partir de sobras de material ou, melhor dizendo, de um pequeno desvio estratégico que Santos operou em um trabalho sob encomenda para os barões da borracha, em uma viagem de Manaus até o Peru.

Em 1922, sob encomenda da família Araújo, grande proprietária de seringais, Santos produziu seu primeiro longa, *No Paiz das Amazonas*, um documentário sobre as grandes potencialidades econômicas da floresta e suas cidades, visando atrair capital de investimentos para os negócios de seus financiadores. O filme tinha o objetivo de ser apresentado no Rio de Janeiro como parte das comemorações do centenário da independência brasileira, aproveitando o momento de grande visibilidade para lançar uma visão grandiosa e civilizada da Amazônia – e, sobretudo, economicamente viável e interessante ao investimento.

O grande esmero técnico e estético deste conjunto de obras pioneiras, ressaltando-se que tanto Reis quanto Santos operavam a câmera e revelavam as películas em laboratórios improvisados no meio da floresta, editando também os filmes, deve ser associado não só ao talento e sólida formação dos cineastas. As grandes corporações de sua época tinham estrito interesse no tipo de filme encomendado, e tal conjectura amarrava um modo de produção em que os realizadores pouco mais eram que trabalhadores, soldados (do exército ou da borracha) compromissados às suas hierarquias. Nos filmes “oficiais”, sobretudo os longas reeditados e difundidos no período Vargas, conteúdo e tratamento eram formatados para atender uma demanda superior, configurando um viés de forte discurso ideológico.

Já os “outros” trabalhos, montados com restos de filmagem ou gravações aproveitando expedições financiadas, como os documentários etnográficos, constituem uma deriva na carreira destes precursores que emergem da precariedade, da margem hegemônica, de uma experimentação autoral em meio à rígida estrutura social. Reis e Santos aproveitavam as grandes encomendas para produzir, dentro delas, derivas e incursões mais “autorais”, estabelecendo previamente espaços para formas e conteúdos mais livres, fora do rigor do discurso institucional. Seja destinando uma quantidade de película virgem, de tempo da expedição, uma delimitação geográfica ou na abordagem cultural de indígenas, as obras mais significativas destes pioneiros brasileiros encontraram modos de produção nas brechas da mordada político-econômica. Não faziam exatamente *Found Footage*⁵⁵ nem montagem de atrações, mas sim um cinema criativo e precursor, apesar da adversa conjectura institucional e política.

Exatos contemporâneos de Robert Flaherty, Thomas Reis e Silvino Santos em nada deviam ao “progenitor” do documentário em forma ou conteúdo, e possivelmente nem sabiam da existência uns dos outros. No Brasil, ambos viviam viajando e filmando nas selvas, e sequer frequentavam o restrito circuito de cineastas das décadas de 1920 e 1930, de modo que não ficaram conhecidos nem pelos colegas, tampouco por público ou crítica, sendo descobertos apenas recentemente, a partir da ação de pesquisadores.

⁵⁵ Associado no senso comum a filmes de horror da década de 1980, *Found Footage* é definido, na verdade, por uma antiga ação de reapropriar imagens de arquivo em uma montagem que dê um novo e diferente significado ao material original.

Suas obras ficaram restritas, então, à utilidade do momento: seja vangloriar e legitimar a Comissão Rondon ou atrair investimentos para a industrialização amazônica, os pioneiros do documentário brasileiro quase foram apagados da história juntamente com a perda da maioria de seus filmes. Com o ufanismo nacionalista da Era Vargas, os filmes do major Thomaz Reis e do português Silvino Santos foram enaltecidos e reeditados, recebendo novos cortes, como o caso de *Ao redor do Brasil* (1932), uma compilação de três filmes de Reis. Após o interesse internacional ser despertado com recentes publicações e mostras retrospectivas, a Cinemateca Brasileira vem fazendo um esforço de reparo nesse sentido, garimpando as cópias restantes e angariando recursos para restaurá-las.

É de se notar, por fim, que Thomaz Reis incorporou uma compreensão etnológica do ritual funerário bororo e se utilizou da etnografia fílmica para recriar uma narrativa diegética, construída na montagem. Reis evitou revelar em seu filme os contatos com os brancos, sejam os missionários salesianos ou os próprios militares da Comissão Rondon. Assim como Curtis recorrera aos relatos orais sobre as práticas culturais pré-colombianas dos kwakwaka para desenvolver sua trama “atemporal” de plots narrativos em *In the land of the Headhunters*, Flaherty o fizera com os Inuit, acrescentando entretanto em *Nanook* elementos modernos e de contato colonial (a vitrola, o navio, o comércio de peles).

Podemos dizer, contudo, que esta forma de abordagem cinematográfica dos povos nativos da América (que parte do chamado “filme etnográfico” e vem a se estabilizar posteriormente como o próprio gênero documentário), centrada no “valor” documental do material e no “protagonismo” do corajoso e destemido homem branco explorador, esconde quem de fato cria as narrativas. Uma vez que é na montagem cinematográfica que os fragmentos de imagens ganham sentido, seria de se investigar o método de apreensão etnológica e, por que não dizer, cosmológica que gera a estrutura dramática. Se é a própria cultura indígena - oral e ágrafa - que fornece os plots narrativos, como sugere Curtis e se seguem comprovações nos exemplos de Flaherty, é através da fala dos próprios nativos que se chega a uma interpretação passível de ser adaptada para um roteiro de gravação. E quem estaria autorizado a falar em nome da etnia? Para a formulação do “etno-melodrama”, a voz e a participação dos sábios locais, passando por suas autorizações para que também os jovens exponham seus valorosos corpos como “atores” é imprescindível, portanto, a mediação e o agenciamento cosmológico xamânico.

SEGUNDA PARTE

O documentário contemporâneo

Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior. Mentiras irreais, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa [...] Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade...

Abbas Kiarostami

3 Documentário contemporâneo brasileiro

3.1 Introdução ao documentário brasileiro: do “moderno” ao “contemporâneo”

Diferentemente de um método historiográfico “arqueológico”, lançado sobre a normatização do gênero documentário na primeira parte, interessa aqui a construção de um olhar sobre o presente através da perspectiva do documentário brasileiro atual. Seria desnecessário lembrar que esta contemporaneidade ou qualquer outra realidade social se estabelece por sedimentação geológica de historicidades, no movimento constante de fluxos de temporalidades e intensidades; mas a memória e o sentido histórico das coisas estão em franco-ataque da *intelligentsia*, ao menos no Brasil – mas creio que não tão somente. Portanto, peço escusas aos pesquisadores e iniciados no documentário brasileiro por talvez uma narrativa de certo modo linear; mas se o argumento da desmemorização – “fragmentação da memória moderna” ou mesmo “memória virtual”, como queiram – de nossa era não for suficiente para justificar uma introdução histórica aparentemente mais panorâmica, que delinieie o corpus, creio que devo colocar, se não novas cartas, novos óculos.

3.1.1 O “moderno” documentário brasileiro

Excetuando-se a produção institucional do INCE (1936-1966), o vácuo da década de 1950 foi rompido por dois documentários independentes sobre comunidades tradicionais,

que, conforme sabemos, acabariam por despertar o movimento do Cinema Novo: *Arraial do cabo* (Paulo César Sarraceni e Mário Carneiro, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1961).

O primeiro filme, sobre uma vila de pescadores do litoral fluminense, recebeu tratamento estético de um dos maiores fotógrafos de cinema do país, em parceria com um dos diretores mais renomados do que viria a ser o Cinema Novo; o segundo, um filme “cru” de um repórter fotográfico sem experiência em cinema, que decidiu transformar em filme uma matéria jornalística que fizera sobre uma comunidade quilombola no sertão da Paraíba, produzindo-o pessoalmente. Imediatamente, Jean-Claude Bernadet e Glauber Rocha, entre outros críticos da época, afirmaram a originalidade destes filmes em detrimento às fórmulas desgastadas e estereotipadas de representação das “imagens do povo”, apontando-os como respostas genuínas ao modelo comercial ficcional hollywoodiano e consistentes em relação ao subdesenvolvimento brasileiro (Bernadet, 2003).

Por sua vez, *Aruanda* e *Arraial do Cabo*, assim como vários outros filmes brasileiros das décadas de 1960 e 1970, são herdeiros dos fluxos entre tecnologia, política e estética que possibilitaram o surgimento do “cinema-verdade” (de Rouch, Morin e Brault) e do “cinema direto” (de Wiseman, Maysles e Drew). Estas vertentes, respectivamente francófonas e anglófilas do documentário moderno, opunham-se e propunham novas abordagens em relação ao formato tradicional “pedagógico” dominante.

Apesar de ortogonais no sentido do *approach* estético, ambas vertentes passam necessariamente (como um mesmo fenômeno sociológico) pelo aparato do “conjunto sincrônico leve” – um desenvolvimento tecnológico que uniu a câmera 16mm silenciosa com o gravador de áudio direto “Nagra”. O que permitiu não só gravações “em direto” e mais “discretas”, mas, sobretudo que a estrutura de produção cinematográfica se desprendesse da pesada maquinaria e das grandes equipes, possibilitando a agilidade no manuseio, o fácil deslocamento e, assim, o barateamento dos custos, convergindo na emancipação do modelo de produção industrial. Esta injunção potencializou um estilo artesanal e autoral, seja através dos modos observacional-descritivo ou reflexivo-participativo (e, adiante, poético/performático), na clivagem que se estende às matrizes culturais de origem das duas vertentes: francesa/racionalista e americana/pragmática.



Figura 18: Frame-still de *Aruanda*, filme de Linduarte Noronha (1961)

Seguindo a conhecida narrativa (Bernadet 2003 [1984] *et al*), ao que consta a primeira inferência do cinema-verdade no Brasil se deu com a exibição de *Crônica de um verão* (Rouch e Morin, 1960), que aconteceu em 1962 numa mostra restrita do consulado francês, no Rio de Janeiro (Labaki 2006). Apesar da defasagem tecnológica e estrutural do país à época, após alguns encontros seminais com François Reichenbach e Ame Sucksdorff e o desembarque de alguns gravadores Nagra, no ano seguinte já começaram a surgir no Brasil documentários diretamente inspirados no método reflexivo do cinema-verdade francês. Exemplos como *Garrincha, alegria do povo* (1963) de Joaquim Pedro de Andrade, *Circo* (1965) e *Opinião pública* (1968) de Arnaldo Jabor, e desenvolvendo o método, *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *Maioria Absoluta* (1964) e *Nelson Cavaquinho* (1968) de Leon Hirszman. A maior referência de análise deste conjunto de filmes ainda continua a ser o clássico livro de Bernadet, *Cineastas e Imagens do Povo* (2003).

O que se convencionou chamar de cinema brasileiro moderno é deveras relacionado ao movimento do Cinema Novo, mas a inserção do dissenso estético de Sganzerla, Bressane e Tonacci e seus cinemas “marginais” é indelével. Neste conjunto heterogêneo, é notória a influência francesa e sua “política de autores” – Jean Rouch e o africanismo, o maio de 68, a *Nouvelle Vague*, os coletivos militantes de Chris Marker e Jean-Luc Goddard, as disputas na Argélia, Franz Fanon e a revolução anticolonial etc. Por sua vez, o cinema francês seguia e defendia uma superação modernista do realismo poético, buscando referências, na Itália do pós-guerra, no neo-realismo marxista de Rossellini e no cinema de poesia anarquista de

Pasolini, e no cinema *Noir* de autores norte-americanos, como Welles e Hitchcock. Este referencial caleidoscópico fornecia elementos agenciáveis para composições de rizomas no cinema brasileiro moderno, na tensão e disputa de regimes estéticos e políticos dentro da rígida sociedade brasileira sob a ditadura militar.

Um exemplo único e paradigmático é o filme *Iracema – uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974) que parece reunir muitos destes vetores de forças e influências e adicionar novas características autorais singulares. Documentário militante, etnoficção, cinema-verdade, intervenção performática, entre outros atributos possíveis, *Iracema* descumpriu a Lei de Segurança Nacional e voou para uma Amazônia proibida, logo após a construção da rodovia transamazônica, projeto estratégico de desmonte e massacre da guerrilha do Araguaia.



Figura 19: Frame-still de *Iracema, uma transa amazônica*, filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Detalhe de Paulo César Pereio (Tião Brasil Grande) e Iracema (Edna de Cássia).

Iracema (Edna de Cássia) é uma menina paraense de origem indígena que aventura-se nas estradas em uma prostituição precoce, cruzando com o caminhoneiro Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), que a deixa em uma beira de estrada qualquer. Anos depois, ele a reencontra, com as marcas do tempo e seguindo seu destino. Pereio era o ator profissional, interpretando um caminhoneiro politicamente conservador e sem moral, seguindo uma ideia de filme, mas não um roteiro escrito, arrancando diálogos através da intervenção na realidade e de performance. Edna foi encontrada pela equipe no mercado do Ver-o-Peso, em Belém, e,

sem qualquer experiência prévia de atuação, foi convencida a participar como atriz principal. O filme, produzido por encomenda para uma TV alemã, foi vencedor de vários prêmios no circuito europeu de festivais e ficou proibido até 1981 no Brasil, tornando-se um dos símbolos da abertura política.



Figura 20: Still de *Cabra Marcado para Morrer*, filme de Eduardo Coutinho (1984). Detalhe de Elisabeth Teixeira e seus filhos Abraão e José.

Cabra Marcado para Morrer (1984), magistral filme de Eduardo Coutinho gravado em duas partes, iniciado como ficção em 1964 no âmbito do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) e então interrompido pelo golpe militar, retomado e finalizado como documentário em 1984, é, conforme vários autores, o “divisor de águas” na história do documentário brasileiro (Gervaiseau 2000; Bernadet 2003; Lins 2004 *et al*). A história de João Pedro Teixeira, líder das ligas camponesas na Paraíba e em Pernambuco, assassinado a mando de fazendeiros da região no ambiente de tensão pré-golpe, motivou um grupo de jovens e militantes cineastas a sair do Rio de Janeiro em 1962 para produzir um filme que buscava reconstituir a luta de João Pedro e de seus companheiros, ao ficcionalizar os fatos e os personagens reais em solo nordestino. Reprimidos pelo golpe militar de 1º de abril de 1964, os cineastas saíram em fuga e foram caçados pelo exército na zona rural de Pernambuco. Interrompido o filme de ficção, Coutinho volta-se, vinte anos depois, para a vida real e o destino de Elisabeth Teixeira, esposa de João Pedro, tirando-a da clandestinidade e desvendando o êxodo de seus filhos.

Eduardo Coutinho, que mantivera uma produção consistente no *Globo Repórter* nas décadas de 1970 e 1980, esgueirando-se entre a censura do regime militar e a padronização da emissora – com proezas como *Teodorico, imperador do Sertão* (1978) a *Boca de Lixo* (1993) – seria unanimemente consagrado a partir de *Cabra Marcado para Morrer* como o maior mestre do documentário brasileiro em vida, atravessando sua incontornável e singular referência do cinema moderno ao documentário contemporâneo. Do final da década de 1990, com *Santo Forte* (1999) até 2014, ano de sua morte (assassinado pelo próprio filho, que sofria de esquizofrenia crônica), Coutinho realizou doze longas-metragens, entre eles *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2005) e *A família de Elisabeth Teixeira* (2014), até o póstumo *Últimas conversas* (2015), finalizado por João Moreira Salles.

3.1.2 *A transe-ação do vídeo*

Se “o cinema nasceu cinematógrafo, mudo e não-ficcional”, frase já lapidar de Jean-Louis Comolli, o vídeo surgiu a partir de uma dupla natureza, servido de suporte e de linguagem, a depender de sua aplicação: do aparelho de vigilância à arte de instalação em galeria, passando, claro, pela forma-documentário.

Interessante notar que o significado de “vídeo” é relativo à sua aplicação, portanto abstrato, sendo definido normalmente pelo seu uso como prefixo – videoarte, videocassete, videoclipe, videoconferência – ou pela aplicação do substantivo em função de sufixo – circuito de vídeo, vigilância em vídeo, edição em vídeo. “Vídeo” pode significar, assim, técnica de captura, de manipulação, de reprodução, de transmissão, um aparelho, uma mídia, o próprio conteúdo ou ainda a forma de enunciação. É em si um dispositivo conceitual e material indissociável, aparelho e comunicação, uma máquina de agenciamentos a serviço do operador: seu uso pode ser tão vasto quanto a capacidade do ser humano de pensar e mediar experiências sensoriais, até na projeção de inteligências artificiais e de autômatos.

Com a disseminação do vídeo analógico no Brasil, na década de 1980, e da chamada “revolução digital” na década de 1990 – representada pela popularização de dispositivos digitais de gravação, edição e transmissão, aliada à crescente massificação do acesso à internet – o tradicional formato cinematográfico de 16 e 35mm perdeu sua soberania no circuito produtor-exibidor e passou, cada vez mais, a ceder espaço às novas tecnologias e

suportes. O repertório audiovisual tanto de realizadores quanto de público ampliou-se significativamente e já não podia mais ignorar ou desprezar a televisão, que desde a década de 1970 vinha adentrando lares e mobilizando imaginários brasileiros.

Em primeiro lugar, quase todos estes chamados de “filmes”, foram captados e editados em vídeo, e, antes de se materializar em imagem técnica, muitos sequer poderiam ser imaginados se tal “máquina” não fosse inventada. Da transmissão de TV e do aparelho de vigilância à arte de instalação em galeria, a forma documentário tradicional foi profundamente alterada pelos recursos e possibilidades do vídeo.

Ainda nos anos de chumbo, entre o documentário e as artes visuais, ácidas e precursoras referências ancoram-se na videoarte pioneira de Letícia Parente, Paulo Herkenhoff e Geraldo Mello. Insere-se nestas também a singular passagem de Glauber Rocha pela televisão, no programa *Abertura*, da TV Tupi, de 1979. Unindo este espírito anárquico ao desejo de intervir no programa hegemônico da TV brasileira, os coletivos de vídeo independente formados na década de 1980, como Olhar Eletrônico e TVDO, que reuniam então nomes hoje bem conhecidos como Fernando Meireles, Marcelo Tas, Tadeu Jungle, Eder Santos e Sandra Kogut, entre outros, buscavam viabilizar formas do “vídeo como projeto utópico de televisão”⁵⁶. As várias reportagens interventivas e nada comportadas de *Ernesto Varela* (Marcelo Tas) e a reportagem coletiva *Do outro lado da sua casa* (1986) são exemplos heterodoxos de telejornalismo em alinhamento com o documentário conceitual.

Em 1979 foi fundado em São Paulo o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), unindo esforços de jovens antropólogos e indigenistas em ação direta de reconhecimento de território e assessoria jurídica em áreas indígenas. Esta movimentação atraiu a atenção de Andrea Tonacci, que havia recentemente filmado com os Canela, propondo um projeto de comunicação audiovisual intertribal a partir do vídeo. Como explica Vincent Carelli (2004):

Fundamos, com mais alguns colegas da faculdade, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), que foi inovador na sua contestação do poder abusivo da tutela do Estado sobre o Índio. Lutamos por direitos básicos, como a possibilidade dos índios constituírem advogados independentes nas disputas com o Estado, direitos que anos depois foram incorporados na Constituição de 1988. Participávamos do movimento geral da sociedade civil brasileira em busca de alternativas.

⁵⁶Título do artigo de Yvana Fachine (2007), seguindo as contribuições anteriores de Arlindo Machado.

Trabalhei também dez anos na construção de um banco de imagens para as publicações “Povos indígenas no Brasil” do CEDI. Me fascinava o trabalho de coletar estes fragmentos de história de povos que estavam sofrendo processos de transformação tão violentos e tão rápidos e a possibilidade de devolver às novas gerações estes registros da sua história. Naquela época, o cineasta Andréa Tonacci tinha procurado o CTI, com a proposta da “Inter Povos”, um projeto de comunicação intertribal através do vídeo. Naquele tempo, o vídeo era ainda uma novidade. A idéia não vingou. Quando surgiu o VHS camcorder, resolvi retomar aquela idéia, e assim começou o Vídeo nas Aldeias. (2004)

As vívidas experiências que Andrea Tonacci trazia de suas viagens de encontros e desencontros com os povos ameríndios então se refletiu de imediato no trabalho do CTI. Tendo à frente o indigenista Vincent Carelli e a antropóloga da USP Dominique Galois, formou-se no CTI uma equipe que buscava atuar no registro de rituais indígenas, através de pesquisas ou em abordagens emergenciais. Armados com enormes câmeras U-Matic e providos de gerador de energia, monitor, *player* e gambiarras para gravação de áudio, o projeto Vídeo nas Aldeias então nasceu de uma experiência de Carelli entre os Nambiquara, que resultou no filme *A festa da Moça* (1987).



Figura 21: Frame de *A festa da moça*, filme de Vincent Carelli (1986). Detalhe de perfuração labial em ritual de iniciação de um jovem Nambiquara.

Além de *A Festa da Moça*, os filmes que são produzidos em seguida pelo Vídeo nas Aldeias, como *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *A Arca dos Zo'e* (1993) e *Já Fui seu irmão* (1993) são marcados pela experimentação metodológica do “efeito espelho”. Variou-se nestes filmes o modo de abordagem, adequado a cada etnia em específico, mas manteve-se um certo formato estrutural de somar o intercâmbio de imagens entre os povos a uma antropologia de cada um deles. Seria o método que Tonacci idealizou e que Carelli veio a aplicar juntamente com as pesquisas e consultorias antropológicas de Virgínia Valadão. Desta parceria, o projeto Vídeo nas Aldeias se autonomizaria em poucos anos em relação ao CTI, passando a ter diretrizes próprias com a fundação de uma ONG.

Em 1997-1998 o projeto Vídeo nas Aldeias deu outra guinada: a despeito dos resultados interessantes com os primeiros filmes, a idéia de que os próprios índios pudessem realizar seus conteúdos e imprimir suas visões não havia sido esquecida por Vincent Carelli, e uma grande oficina, com integrantes de diversas etnias, foi organizada no Parque do Xingu. Mari Correia, documentarista formada nos *Ateliers Varan* (de Rouch) em Paris foi convidada para ministrar. Prontamente, sua formação dos *Varans* saltou ao processo e a proposta passou a ser formar tecnicamente os indígenas para que estes pudessem retornar às suas aldeias de origem com o conhecimento da magia do cinema.

Após esta mítica oficina, que formou os primeiros cineastas indígenas do Brasil, o VNA promoveu várias oficinas de operação de câmera e edição, formando uma rede que uniu parceiros indigenistas e índios de várias etnias no Brasil. Com cerca de trinta anos de atividades e, há doze sediado em Olinda, hoje o VNA⁵⁷ é, na definição de seu coordenador, Vincent Carelli, uma “escola de cinema para índios”, com objetivo de desconstruir o padrão televisivo e gerar autonomia nas representações indígenas. O que Ivana Bentes chamou de “auto-documentário” ou “auto-etnografia” (2004) foi criado a partir de uma metodologia prática e original, reconhecida internacionalmente por organismos como Unesco e embaixadas europeias, com quase duas centenas de filmes produzidos em cerca de trinta etnias no Brasil e na América do Sul.

⁵⁷ Uma abrangente e sintética introdução ao histórico do Vídeo nas Aldeias pode ser acessada: Caixeta 2008; Carelli 2004; no primeiro capítulo da dissertação de Bernard Belisário: *As Hipermulheres: cinema e ritual entre os kuikuro*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

De volta à civilização (sic.), o duro golpe representado pela era Collor, com o fechamento da Embrafilme em 1992, que praticamente paralisou as atividades no setor cinematográfico brasileiro, formou, por outro lado, uma conjectura particular para a produção e difusão em vídeo, sobretudo no documentário. Articulado nos movimentos sociais de base e em produtoras independentes, fora do arranjo hegemônico da TV comercial (mas que não raro prestava-lhe serviços e angariava, assim, recursos), despretenso de seguir o modelo intelectual do cinema moderno, um modo protótipo de produção em vídeo foi sendo gestado à sombra do circuito estabelecido de cinema. Certamente visto com reserva e mesmo desconfiança pelos cineastas estabelecidos, seja por aspectos estéticos, políticos ou de mercado, no tênue fio da competição por espaço e das concessões oportunas, emergiu na ausência cinematográfica certa cena brasileira de documentários em vídeo.

Em paralelo à primeira fase da chamada “retomada”, vários documentários em curta, média e longa-metragem foram realizados, inserindo-se ora no circuito das artes visuais, e por vezes em espaços restritos da televisão aberta, sobretudo em suporte de vídeo⁵⁸. O quadro geral dos documentários em vídeo – e suas repercussões – forçou festivais, emissoras de TV e setores ainda mais conservadores, como os próprios produtores executivos, financiadores e diretores de programação, a abrirem-lhes janelas.

Embora constituídos por essas duas características fora do *mainstream* – documentário e vídeo – artesanias como *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* (Marcelo Massagão, 1999) arrancaram grandes elogios da crítica e emplacaram números expressivos de público, além de levar prêmios importantes em festivais outrora destinados apenas a películas. O “gênero menor” – menor ainda porque em vídeo – vira a década e abre o novo milênio não apenas como um suporte ou tecnologia do momento, mas como linguagem híbrida e acessível que contrasta, disputa, contesta e incorpora a estética estabelecida em referenciais “gramaticais” ou “topográficos” do cinema moderno.

A exceção em película fica pelo já célebre *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Katia Lund, 1999)⁵⁸ produzido em 16mm como exigência da TV alemã financiadora e, portanto, já garantido no circuito exibidor tradicional; e, também, pela “retomada” do trabalho de Eduardo Coutinho às telas de cinema, com “Santo Forte” (1999), igualmente bem recebido pelo público.



Figura 22: Frame-still de *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, filme de Marcelo Massagão (1999).

Em breve panorama, a ideia aqui consistiu em apresentar o audiovisual no formato documentário que adentra a década de 2000 permeado e atravessado por um prévio diálogo entre vídeo experimental, cinema de gênero, televisão alternativa e artes visuais, absorvendo essas tensões e fronteiras. Assumidamente híbrido, esse novo cinema é um complexo resultado de novos fluxos e agenciamentos de tecnologias, modos de produção, processos de criação, políticas públicas de fomento, organizações da sociedade civil, movimentos sociais, coletivos e associações, ativismo cineclubista, entre outros elementos conjecturais macroestruturais.

3.2 Dispositivo e diversidade: a década de 2000

A conjectura que ensejou o surgimento do *cinema-verité* e do *direct cinema* na década de 1960, e por conseguinte, o cinema moderno defendido nas revistas *Cahiers du Cinema* e *American Cinematographer*, nos sugere uma analogia – por demais revisitada, mas pouco aprofundada⁵⁹ – com o tal *boom* do vídeo na década de 2000.

Expandindo cinematografias até então de fora do cinema, um elemento não-humano como a tecnologia do vídeo foi agenciado como injunção fundamental para configuração de novas estéticas assentadas em novos modos de produção, sobretudo nas mãos de jovens

⁵⁹ Uma excessão é a tese de Fernando Weller “O Cinema direto e a estética da intimidade dos anos 1960”. Recife: UFPE/ PPGCOM, 2012. Mesmo não sendo seu objeto nem objetivo, o autor traz uma reflexão que aproxima o que chama de “estética da intimidade” dos anos 1960 para o cotidiano contemporâneo, através dos dispositivos tecnológicos (uni)presentes que reencenam e simulam a atual “cultura intimista”.

cineastas que acionaram meios alternativos de viabilizar as obras. Seja autônomos, por políticas públicas, em arranjos coletivistas ou articulando *networks* informais, contornando o *modus operandi* industrial e se inserindo, pouco a pouco, no circuito de produção e exibição, a obra destes realizadores à margem do mainstream está efetivamente refletindo no debate reflexivo e teórico, e nas consequentes publicações.

Composta por um conjunto de filmes extremamente heterodoxos e diversos entre si, o documentário brasileiro se conecta por uma rede *rizomada* de colaboração e discussão, composta por realizadores, técnicos, coletivos e agentes produtores na pesquisa e organização de eventos, pela internet e pela autogestão de grupos e associações que promovem os eventos do calendário nacional. Como um circuito *web* horizontalizado e composto pelo código binário digital, essa cena não tem um lugar definido, tampouco uma identidade preponderante – seu *topos* é móvel e sua essência, dissolvente – reconfigurando-se constantemente a cada inserção de um novo “actante”, seja um filme, conjectura ou consequentes discussões.

O documentário contemporâneo é o nome de uma multiplicidade, de algo indefinível, de uma imagem que é arte e que não é, que é afetada e transforma o real, que é fundamentalmente aquela imagem que no cinema se liberou de uma identidade. (...) O documentário hoje é o nome de uma liberdade no cinema. Seria tentador inventar outro nome para essa entrada definitiva na indiscernibilidade desse cinema, porque, convenhamos, o nome documentário não é lá grande coisa, tão impregnado ele está de um regime de imagens em que a representação era o único problema a ser considerado, o que não é o caso da produção contemporânea. (MIGLIORIN 2010: 09)

O modo que César Migliorin encontra para iniciar o ensaio que abre o livro que organiza sobre o atual documentário brasileiro, vindo a apresentar uma série de importantes questões presentes nos outros artigos seguintes, nos parece central no debate sobre o tema: mesmo não sabendo ou não sendo possível definir o documentário contemporâneo a partir de categorias fixas ou identitárias, esta cena existe e insiste, movendo-se para fora das classificações coercitivas dos poderes estabelecidos, atraindo para si demandas ou pautas sociais de suas coletividades e as jogando de volta ao contexto social, reconfiguradas pelos regimes estéticos e os regimes políticos de cada obra ou projeto específico.

Por outro lado, a definição canônica do conceito de documentário, formulado por John Grierson como o “tratamento criativo da realidade”, é um alinhamento inicial para os

filmes aqui tratados, depreendendo-se que tal formulação clássica adequa-se perfeitamente aos exemplos contemporâneos. Segundo Grierson, a potência do cinema de deslocar-se, observar e selecionar recortes da vida propriamente dita pode ser explorada em uma nova arte, em que atores e cenas originais (ou nativos) seriam melhores guias para uma interpretação do mundo moderno projetado na tela, superando as limitações do filme de estúdio em se abrir ao mundo real (Grierson [1946] 2015).

Atendo-nos às características recorrentes em diversos documentários brasileiros contemporâneos, como um mosaico de tonalidades que formam imagens se vistas de longe, entretanto, percebemos filmes de forte acento subjetivo e militante, que buscam apoio na performance, na ficção, na fabulação de imaginários e nas ciências sociais como recursos de linguagem para estruturar as mais diversas estratégias de abordagem.

O olhar no – ou melhor dizendo, a construção audiovisual do – documentário contemporâneo vem passando por uma radical transformação perspectiva. O “eu” e a busca das origens serve de mote através da investigação pessoal dos próprios realizadores, como os casos de *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2002) e *33* (Kiko Goifman, 2003), que Bernardet chamou de “documentários de busca” (2005). Persiste também a potência e o risco do gesto de transferir a missão da construção imagética para o ser “documentado”, como *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), método em si já consagrado entre os vários filmes do projeto Vídeo nas Aldeias e que Ivana Benes chamou de “auto-etnografia” ou “auto-documentário” (2003).

Por outro viés, no que Ilana Feldman chamou de “ascensão do amador” (Mazorqui 2012), chamaria atenção às experiências de *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004), de *Pacífico* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012). Existe aí a atitude deliberada de deriva perceptiva no modo tradicional de abordar o *outro*, numa inversão de perspectivas que, para além da inovação estética, incide diretamente no arranjo das relações de poder sedimentadas no cinema documentário, desnudando-as ao limite crítico.



Figura 23: Still de *Pacific*, de Marcelo Pedrosa (2009).

A subjetivação crítica a que estes exemplos evocam assume plenamente o aspecto pessoal ou autoral da construção de um real externo, pondo em xeque a situação ou vetor de neutralidade e objetividade, que muitos manuais jornalísticos ainda parecem depositar fé. Pois é justamente esta marca autoral que caracteriza o documentário frente a outros gêneros discursivos, como o jornalismo, conforme analisa Cristina Teixeira (2001) evocando Bakhtin.

A subjetivação de uma escrituração única, conforme Comolli (2010), frente aos modelos pré-roteirizados de gêneros rígidos e institucionalizados, são indubitáveis diferenciais entre documentário e jornalismo. Ainda que realizada por seu próprio filho, uma reportagem de TV sobre Glauber Rocha muito dificilmente poderia romper com os cânones da emissora e incorporar o estilo e estética experimental de Glauber, como *Rocha que voa* (Erik Rocha, 2002)⁶⁰.

O viés dos afetos familiares – que se manifestou com mais intensidade no documentário por volta de 1970 no que Bill Nichols chamou de “modo performático” – reaparece no atual cenário em vários filmes brasileiros que abordam personalidades ou grupos através de seus próprios familiares, como *O homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2009) – sobre o “doutor do baião” Humberto Teixeira através das memórias de sua

⁶⁰ Mas, talvez, o melhor exemplo brasileiro desta clivagem documentário/cinema versus jornalismo/ imprensa ainda seja o polêmico filme sobre o funeral do pintor modernista Di Cavalcanti, *Di* (Glauber Rocha, 1973). Nada de neutro, nada de imparcial; cinema orgânico, virulento, quase violento, que sofre a morte do amigo Di diante (e em cima) de seu corpo no velório, revolvendo memórias de boêmias e luxúrias do Brasil no exílio, em performance de Glauber ainda hoje proibida pela família de Di.

filha – e *Dzi Croquetes* (Tatiana Issa & Raphael Alvarez, 2009), também a partir da visão subjetivada da filha de um dos integrantes do polêmico e precursor grupo musical.

O gesto de abordar pessoas “comuns”, transformadas em grandes personagens através de longas pesquisas empreendidas, pelo poder de escuta poética e sensibilidade participativa dos realizadores, parece ser um movimento crescente, uma tendência. Está consistente em dois filmes de 2004 que se assemelham bastante em matéria de método e acabam se sobressaindo esteticamente a alguns outros nesta linha: *Estamira*, de Marcos Prado, acompanha por oito anos Estamira, uma mulher, migrante, solteira e visionária, que vive à beira do lixão de Gramacho, no Rio de Janeiro; e *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner, que aborda as três irmãs cegas emboladoras de coco de Campina Grande, produzindo – assim como *Estamira* – um curta preliminar como forma de desenvolvimento do longa.

A singularidade do comum e do ordinário são trajetórias opostas a do *star system* e, por meio de processos interativos de personagens e realizadores (também caracterizados como personagens), agenciam-se discursos de distintas vozes em construções de formas narrativas singulares.⁶¹ Interessante notar que os realizadores atravessaram três transições de suportes de vídeo nos anos de pesquisa e gravação (Hi-8, mini-DV e HDV), assumindo e refletindo no tratamento estético estes diferentes formatos.

A tragédia não só da morte, a que renova e mantém o mundo dos vivos, mas da eminência fatal do completo desaparecimento deste plano enquanto existência, em aniquilação da herança cultural de um povo – o etnocídio e o genocídio indígena – se incorpora como trama aos conteúdos reais abordados em pelo menos três filmes. Em *500 almas* (Joel Pizzini, 2004) é a extinção de uma língua nativa, através da memória dos últimos falantes do Guató, no Mato Grosso; em *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) Carapirú é o único sobrevivente do massacre de seu povo, os Awa-Guajá do Maranhão, que percorrerá em fuga mais de dois mil quilômetros até ser descoberto pela mídia e transformado em alvo da curiosidade exótica nacional, interpretando seu próprio papel no filme; *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2006) segue por mais de vinte anos os rastros de um brutal massacre no sul

⁶¹ Para uma perspectiva crítica, histórica e filmica, ver em: SANTOS, Cléber. E. M. *O modelo egológico no documentário brasileiro: a individualização pela rentabilidade cênica em Estamira e a Pessoa é para o que nasce*. São Paulo: USP (Dissertação de Mestrado), 2011.

de Rondônia, registrando o primeiro contato com um casal Guajá e o tenso encontro com o “índio do buraco”, último remanescente de sua etnia.



Figura 25: Frame-still de *Serras da desordem*, filme de Andrea Tonacci

Semelhante ao que Rouch fizera na África, performatizando os fluxos culturais através de “dispositivos” cinematográficos compartilhados, aqui, os realizadores evocam memórias indígenas e absorvem a cosmologia nativa em tratamentos específicos a cada caso: língua, idioma e poesia (*500 Almas*), reconstituição ficcional (*Serras da Desordem*) ou abordagem direta e investigativa (*Corumbiara*). O sentido estrito do método de “antropologia compartilhada” de Rouch previa o lugar de fabulação e de performance corporal dos personagens reais, da elaboração à gravação e montagem, onde além dele, que operava a câmera, todos (ou quase) da equipe, eram nativos.⁶²

De inovador nestes três é que são “filmes de branco sobre índio” em que o senso “heróico” do cineasta militante, no limite de perder sua causa (e seu filme), é corajosamente revertido ao heroísmo dos que sofrem cotidianamente os infortúnios registrados, procurando a fala e a voz indígena, até quando sua perspectiva já não é mais possível (como no caso mais radical de *Corumbiara*). Esta tensão se torna narrativa e também age como mecanismo de

⁶² Os trabalhos do Vídeo nas Aldeias, coordenado por Vincent Carelli, de um modo geral, há 30 anos, seguem firmes nessa linha de mediar a autonomia dos povos indígenas na produção audiovisual. Ver em videonasaldeias.org.br.

identificação com o espectador, instigando-o à narrativa e, portanto, à causa. Em três tratamentos estéticos tão distintos entre si, a questão indígena brasileira é colocada ao modo de documentar a hecatombe ao passo que busca mobilizar uma atitude diferenciada projetada para o futuro.



Figura 24: Frame-still de *Corumbiara*, de Vincent Carelli (2006).

Se *Corumbiara* é em estilo de documentário direto e esteticamente “recuado”, buscando não só objetivamente narrar o ocorrido, mas *comprovar* a real e sinistra existência do genocídio, *Serras da Desordem* se vale tanto de ficção, como auto-encenação e recursos das artes visuais para narra a história/ tragédia de Carapitú, enquanto *500 Almas* é construído em estrutura poética, em notável influência do poeta pantaneiro Manoel de Barros. Tonnaci, assim como Pizzini, flertam então com outra tendência que compõe o rizoma do documentário contemporâneo: o fluxo de referências e trajetórias vindas da videoarte e das artes visuais, estimulando a aposta em filmes propositivos, que criam protocolos, regras e parâmetros restritivos para lidar com a realidade.

Obras que renovam o documentário a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea e que propiciam outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento, redefinindo temporalidade, espaço, narrativa e impondo modificações à interação do espectador. Filmes como *Do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2004), *Alma do osso* (2004) e *Andarilho* (2007), de Cao Guimarães, *Aboio* (Marília Rocha, 2005), partem de uma

cena mineira de documentários autorais com abordagem social com forte acento estético⁶³. *Preto e Branco* (2004) e *Pan-Cinema Permanente* (2009), de Carlos Nader, segue a linha com um grande – e arriscado – desenvolvimento estético advindo do campo conceitual das artes.



Figura 26: Frame-still de *Andarilho*, filme de Cao Guimarães (2007)

Neste contexto expandido, seria inverossímil não sequer mencionar a safra que injetou inovação no sentido do documentário para a televisão brasileira. Refiro-me especialmente a alguns filmes produzidos, primeiramente, no âmbito do programa DocTv⁶⁴. Para citar apenas alguns, diante de um enorme panorama de centenas de filmes, e já com o grave risco de ser injusto e não adentrar a singularidade desta fabulosa multiplicidade: *Cidadão Jacaré no cinema* (Firmino Holanda, 2002), *Vilas Volantes* (Alexandre Veras, 2004), *Violência S/A* (Newton Cannito, 2004), *Acidente* (Pablo Lobato e Cao Guimarães, 2006), *Sábado à Noite* (Ivo Lopes Araújo, 2006), *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2006), *Jesus no*

⁶³ Ver sobre em: Lins, C. & Mesquita, C. “Dispositivos documentais, dispositivos artísticos” In *Filmar o Real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

⁶⁴ Programa de Fomento e Difusão do Documentário Brasileiro - DocTV: política cultural lançada pelo Ministério da Cultura de Gilberto Gil, com primeira edição em 2002 e a quarta e última, em 2008. Com objetivo de interiorizar a produção audiovisual e fomentar a produção independente local, o DocTV era caracterizado por uma articulação do MinC com a Tv Cultura de São Paulo (Fundação Padre Anchieta) que viabilizava institucionalmente um fundo específico de recursos (Fundo DocTV) para financiamento de documentários brasileiros independentes, selecionados sob chamada pública em edital estadual (concurso), com premiação que unia dinheiro para financiar a produção, oficinas de orientação e desenvolvimento e a garantia de difusão em programação especial dentro da cadeira nacional de televisão pública, educativa, cultural (ABEPEC).

Mundo Maravilha (Newton Cannito, 2007), *Espelho Nativo* (Philipi Bandeira, 2009), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *Álbum de Família* (Wallace Nogueira, 2009), *HU* (Pedro Urano, 2011), entre muitos outros que seria inviável incluir neste escopo.

Outros programas de financiamento e fomento, televisivos ou para cinema, públicos ou de instituições privadas, tiveram também importante papel nesta década de 2010. Mantendo o breve panorama, citaremos o *Documenta Brasil*, promovido pelo canal SBT inspirado pelo DocTv, que produziu, entre outros, o média *KFZ-1348* (Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, 2007). O concurso de Roteiros Ruker Vieira, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, contempla e premia projetos para serem exibidos na TV Brasil (EBC), em formato similar, porém de menor envergadura, que o modelo DocTv: *As aventuras de Paulo Bruscky* (Gabriel Mascaro, 2010) é um dos exemplos que deixamos deste programa. Ainda no Nordeste, o Edital Ceará de Cinema e Vídeo da Secult-CE e o Edital de Cinema e Audiovisual da Funcultura, órgão ligada ao governo do estado de Pernambuco, promovem há mais de uma década o apoio, fomento e financiamento de obras locais, em fundamental ferramenta de incentivo à cadeia produtiva do audiovisual local.



Figura 27: Frame-still de *Santiago*, filme de João Moreira Salles (2009)

Retornando ao circuito bem aparelhado do eixo centro-sul, e portanto aos longas-metragens com grande repercussão nacional, *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) é também, como outros citados, um documentário afetivo sobre uma personalidade familiar com longos anos de envolvimento. *Santiago* vai, contudo, “na contramão do confessional” (Mazorqui 2012); o personagem não é o pai do realizador, nem objeto de sua pesquisa, mas alguém

“quase da família”: trata-se do mordomo da mansão dos Moreira Salles, Santiago, um argentino com ares de *finesse* e obsessão pela aristocracia que serviu a família por trinta anos. Com as gravações interrompidas em 1992, o diretor retomou o trabalho em 2005, após a morte de seu personagem, tornando-se o próprio protagonista do filme. *Santiago* é um filme singular que expõe diretamente as relações de poder entre entrevistador e entrevistado, sobrepostas ao poder de patrão, bem como revela o próprio processo do filme, caracterizado como o objeto em si do documentário.

No mesmo ano, Eduardo Coutinho realiza o talvez mais “conceitual” de seus filmes, *Jogo de cena* (2007), que dialoga com *Santiago* no sentido de expor e evidenciar a processualidade do documentário. O diretor lança mão de um artifício inusitado: publica um anúncio num jornal do Rio de Janeiro convidando mulheres que tenham interesse em dar testemunhos de suas vidas para um teste de documentário. Na montagem dos depoimentos, atrizes famosas, outras nem tanto, interpretam as personagens “reais”, compondo um paralelismo que mistura pessoas e personas, confundindo as fronteiras entre verdade e ficção, realidade e interpretação.



Figura 28: Frame-still de *Jogo de Cena*, filme de Eduardo Coutinho (2009)

O dispositivo é, para estes filmes brasileiros contemporâneos, uma estratégia de abordagem assumidamente arbitrária e conceitual, única no sentido de ser aplicada a uma situação real singular, reconfigurando um enunciado-em-ação atravessado por temporalidades distintas: memória, estado de presença, oralidade, performance, escrituração (roteiro),

corporeidade e não menos, a experiência do espectador, em diversos níveis e momentos do *ver*.

Tanto em *Jogo de Cena* quanto em vários outros documentários brasileiros contemporâneos, é justamente o exercício de fabulação que lança as personagens a uma realidade de fato, preenchendo-as de presente entre temporalidades de passado e futuro, opondo-se à ficção e à verdade “dominante”. Esta tensão criativa é uma “dialética disruptiva” que Deleuze, tendo outrora por referência Jean Rouch, e em elogio à inovação do cinema-verdade e do cinema moderno em geral, postulou de “as potências do falso”:

Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem a imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo; é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo. (2013: 185)

Se Coutinho renunciou o “documentário de dispositivo” no Brasil com *Santo Forte*, os filmes produzidos nos anos seguintes intensificaram muito esta tendência, até uma profunda contaminação ou maturação, novamente com Coutinho, em *Jogo de Cena*. Seja neste o dispositivo de encenação, ou de busca (*33* e *Passaporte Húngaro*), de inversão (*Rua de mão dupla*), de auto-etnografia (*O prisioneiro da grade de ferro* e em vários trabalhos do Vídeo nas Aldeias), de acaso ou aleatoriedade (*Acidente*), de memórias familiares (*Rocha que voa*, *Dzi Croquetes*, *O homem que engarrafava nuvens*, *Elena*), de acompanhamento “flaneur” (*Sábado à noite*), de infiltração no olhar amador (*Pacífico* e *Doméstica*), o dispositivo seria uma máquina de agenciamento ou uma maquinação de imagens, elaborado pelo cineasta (e seus parceiros) e pactuado com sua comunidade (personagens e espectadores), como ponto de partida para uma escrituração filmica.

No Brasil, o sentido específico de dispositivo no documentário – reinventando o conceito para além da interpretação psicanalítica e fenomenológica de Jean-Louis Baudry em “Le Dispositif” (1975) – passou ao uso corrente a partir de Comolli, como uma “regra do jogo” ou uma “armadilha” conceitual. Antes das idéias e dos textos de Comolli invadirem o imaginário dos pesquisadores sobre documentário com a mediação de César Guimarães e Ruben Caixeta, organizados no impactante *Ver e Poder* (Comolli 2010), o dispositivo já era

tática corrente de Eduardo Coutinho no que ele chamou de “prisão” ou “armadilha conceitual” (Lins 2004). Seria uma estratégia de abordagem filmica lançada à realidade em que o realizador se impõe a regras – o pacto do documentário – *sob o risco do real*, risco este que seria a própria especificidade e qualidade de um documentário, segundo Comolli (2010).

3.3 *Território e partilha: a década de 2010*

Em nossa atual década de 2010 opera-se um movimento de inflexão na cinematografia do país, com filmes que apresentam uma deriva para as bordas, às margens, localizando-se nas periferias, na dupla acepção conceitual e social. Obras de jovens realizadores que parecem tornar indissociáveis os campos estéticos e políticos, que operam estranhamentos e derivas perceptivas nas fortes abordagens sociais que, por sua vez, mobilizam no campo da crítica e do público desde a defesa ferrenha à indiferença distanciada.

Mesmo vista como um conjunto bastante heterogêneo, a atual cena brasileira de documentários apresenta uma notória tendência de apropriar-se dos gêneros do cinema e/ou de artifícios das artes contemporâneas, seja como desconstrução e reconfiguração de tradições ou como disrupção criativa. Um cinema mais engajado para fora do filme, que manifesta a atitude de buscar as fronteiras e bordas como territorialização de um devir de resistência e resiliência, unindo a inquietação formal ao conteúdo/projeto social, horizontalizando os poderes e saberes para se comunicar, infiltrar ou ramificar melhor dentro da realidade apreendida.

Em certas obras, a própria fricção entre real e fabulação a um ponto indiscernível é uma artifício de tensão não apenas dramática, mas política, que carrega um lugar de fala demarcado. Estética e política. Cinema híbrido e cinema expandido. O cinema político ou a política do cinema? A reflexão encontra referência, sobretudo, em filmes brasileiros recentes, em que o compromisso é firmado com a comunidade e suas pautas – parte delas e delas faz parte, na verdade. Estes filmes não implementam uma *agenda* externa nem o paradigma que lhes guia é o comercial, sendo orientados por uma política cultural coletiva. São obras que se originam de engajamentos de base e que promovem a mobilização de projetos comunitários, agenciados por modos de produção compartilhados.

As Hipermulheres (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011), *A cidade é uma só?* (Adirley Queiroz, 2012) e *A Vizinhança do Tigre* (Afonso Uchoa, 2013), por exemplo, são documentários que se utilizam livremente dos recursos de ficção ou são ficções com apropriação das convenções estéticas do documentário, com difícil definição de gêneros ao ponto da ambiguidade. São estes *etnoficções* no sentido mais pleno de Jean Rouch, que acionam e simulam uma estrutura dramática clássica de ilusionismo para descortinar conjunções culturais sob o véu da hegemonia, à margem.

Ao romper também com o modelo clássico de alteridade e representação do “outro”, incluir-se-iam nesta aproximação alguns outros filmes brasileiros⁶⁵. Contudo, as obras citadas distinguem-se por partirem de *dentro* do grupo representado, em modelos coletivos de realização, em um gesto de recriar o real ao filmar o familiar, abordando o nós e não mais o *outro*, firmando-se numa relação interna, localmente radicada e, portanto, tendo este território partilhado e vivencial por referência central – e não como periferia de *outro* centro, invertendo a questão.



Figura 29: Frame-still de *A Vizinhança do Tigre*, filme de Afonso Uchoa (2013).

Ao invés da tentativa de forjar um modelo para ajustar seu conteúdo, os documentários brasileiros contemporâneos buscam justamente nas fissuras e injunções entre sistemas de

⁶⁵*O Céu sob os Ombros* (Sérgio Borges, 2010), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2012), entre alguns outros.

representação e seus gêneros do discurso com a realidade social e cultural concreta as conexões agenciadas entre as partes distintas. Trato de filmes que partem de um enraizamento de base para agenciarem modos de produção alternativos ao *mainstream*, firmando-se em propostas de diálogo com o dissenso, ao colocarem lugares de fala que chamam para *fora* do Estado. Local este estabelecido pelo próprio Estado como área de contenção e exclusão – seja a Ceilândia, o Xingu ou a favela – que encena os conflitos sociais e simbólicos entre o projeto euro-moderno e a referencial cultural *nativo*, emergidos nos filmes através de táticas de performance das partes em jogo.

Dentre uma cena atual difusa e prolixa, circunscrevo aqui o interesse em certas singularidades na relação estética-política que apontam para tendências de métodos de representação compartilhada e performática, no que me parece evocar Jean Rouch e suas experiências colaborativas em filmes etnográficos. São obras abertas, híbridas e recobertas de camadas de sentidos que, conforme o olhar que olha, se reconstroem na relação entre as perspectivas em jogo, convidando um *espectador emancipado* e seu imaginário particular, podendo ser vistos como documentários (políticos, culturais) ou ainda como ficções experimentais.

Parte de uma crítica dita especializada ficou a meio caminho de absorver a experiência dos filmes aqui colocados, interposta por uma prisão que lhes amordaçavam o olhar, preocupada em definir-lhes por tipologia. Não seguiremos por esse abismo. O pacto com as relações afetivas, históricas e culturais firmado no engajamento de base, manifestado nestas obras, se sobrepõe tanto às factuais ordinárias quanto aos modelos preestabelecidos. E essa virtude disruptiva, positiva, parece incomodar o estriamento cartesiano assentado sobre os “gêneros” do cinema, desterritorializando a topografia da perspectiva clássica.

O que é constitutivo neste cinema, presença imanente nos filmes de realizadores que operam uma antropofagia da linguagem clássica em reconfigurações não-convencionais e “anti-pedagógicas”⁶⁶ de tratamento do conteúdo, é um devir-outro, uma abordagem que favorece mais a participação direta dos personagens, da emergência dos “a(u)tores”, do que o controle da cena. Um gesto que parece recuar a princípio no aspecto formal para partilhar o

⁶⁶As categorias “pedagógico” e “performático” são tomadas no sentido da clivagem atribuída por Homi Bhabha em *O local da cultura* (1998), ressaltando que não incide nessa concepção uma crítica “anti-educativa”; ao contrário, o alvo da crítica é a hegemonia e o colonialismo, a modernidade eurocêntrica purificadora, seguindo a teoria pós-colonial de Bhabha.

processo de criação com o grupo e, desse platô comum, potencializar a experiência filmica, avançando na composição estética-política ao tornar performativas as múltiplas relações em jogo. São, portanto, filmes na tangente do cinema, lançados para fora, gerados no desejo coletivista e concebidos como projetos sociais *reais* de intervenção na realidade.

3.4 *Documentário radical*

O Outro dos Outros é sempre outro. E se o equívoco não é erro, ilusão ou mentira, mas a forma mesma da positividade relacional da diferença, seu oposto não é a verdade, mas o unívoco, enquanto pretensão à existência de um sentido único e transcendente. (Viveiros de Castro 2015:93)

Interligando a linhagem tradicional do documentário à vertente contemporânea brasileira, volto a Grierson para chamar a atenção que, em seu manifesto, o quê ele opõe veementemente ao documentário é o artifício da encenação de estúdio, e não a dramatização em si – afinal, a configuração de seu gênero tem no modelo “etno-melodramático” de Robert Flaherty seu melhor exemplo. Paul Rotha reitera essa posição ao afirmar categoricamente que “a essência do documentário é a dramatização do material real” (*apud* Jacobs 1979). Portanto, a julgar mesmo por esta tradição griersoniana, apesar de toda crítica a ela feita anteriormente, os filmes contemporâneos recortados no corpus podem ser considerados, a despeito de suas cargas ficcionais – ou justamente por estas – como radicalmente documentários.

Ou como documentários radicais. Isto porque, no cenário contemporâneo, o documentário brasileiro parece radicalizar o gesto de dar *tratamento criativo à realidade*, ao utilizar-se livremente da ficção ou investir diretamente nos “dispositivos”, derivando para as bordas e flertando com fronteiras. Em *As Hipermulheres*, *A cidade é uma só?*, *A vizinhança do Tigre e Branco saí, preto fica*, só para manter os exemplos em uma mesma linha de força, é com a potência do gesto performático, compartilhado e fabulador de agenciar a memória coletiva – e não de lançar mão de recursos ficcionais – que os filmes parecem romper com o cânone do “gênero” clássico. Marcado pela retórica “pedagógica” (ideologicamente aparelhada e ilusoriamente “neutra”), o modelo griersoniano é agenciado – com certa ironia,

inclusive – pelos realizadores destes filmes, que abarcam também outros gêneros, reinventando-os em mixagens de abordagens e referências.

Da estrutura do suspense à ficcionalização direta sobre a vida real em processos compartilhados de fabulação, partindo das temporalidades do evento (acontecimento) e da memória – onde Rouch era mestre – estas obras contemporâneas são “cinefágicas”, no sentido de Dubois (2002), e vertiginosas, no sentido de seu mergulho na relação o eu-outro, eu acrescentaria. Os coletivos realizadores CKC⁶⁷ e Ceicine⁶⁸ operam não apenas uma “experiência” de incorporar gêneros tradicionais do cinema com uma “imersão” no “objeto” ou “campo” (estas palavras laboratoriais acusam sua própria vergonha em serem enunciadas neste contexto): canibalizando e problematizando vertiginosamente seu próprio processo de realização filmica e relação com o outro/eu em um *entrelocal* de reflexividade radical, os filmes levam a discussão a outro patamar.



Figura 30: Frame-still de *A Cidade é uma só?*, filme de Adirley Queiroz

Se por um lado é verdadeiro que a abordagem reflexiva seja apenas um dos modos do documentário para Nichols (2005), a relação com o *outro* é um problema que perpassa todos os outros modos de abordagem e tratamento. Ainda que estes modos sejam matrizes que se

⁶⁷ Coletivo Kuikuro de Cinema.

⁶⁸ Coletivo de Cinema da Ceilândia.

recombinam e provocam as singularidades de cada filme, o *outro* ressurge como objeto e/ou relação do filme e, também, como espectador.

Problema central da própria fundação – e fundamentação – da modernidade, o tal *outro* é uma relação, e não um sujeito, como vimos em Foucault (1987). E talvez mais: talvez seja uma figura sintética, uma imagem fractal, uma máscara de mil faces, parafraseando Campbell e absorvendo Fanon. Em termos de política, de relações de poder, em suma, no outro estaria então os meios, os fins e suas justificativa.

Sobre *Aquele* – no sentido de Guimarães Rosa e também de Sartre⁶⁹ – são projetadas as imagens dos opostos da clivagem fundadora da identidade: ao eu/nós (eles), nosso (deles), familiar (estranho) e à norma-padrão (desvio), opõem-se a projeção do outro. Homi Bhabha (1998) decifrou a partir do trabalho de Franz Fanon e da análise da arte e literatura pós-colonial uma espécie de imagem psicanalítica escondida por trás da máscara do colonizador, que demoniza ao passo que transfigura e incorpora o *outro*.



Figura 32: Frame-still de *Branco Sai, Preto fica* (2014), filme de Adirley Queiroz.

A performance arquetípica dos *Mestres Loucos* (1959) de Jean Rouch, por exemplo, inverte a lógica dominante no sentido colonizado-colonizador. Parafraseando o famoso livro de Fanon, pelas negras estariam usando máscaras brancas. Ou seja, os Haouka ritualizam a

⁶⁹ “O inferno são os outros”, célebre frase do filósofo do existencialismo.

projeção de um devir-branco (europeu – britânico, especificamente) em seus corpos e entidades africanas. Este fluxo de devieres corporais-espirituais é relativamente bem conhecido para os familiarizados com as religiões afro-indígenas (umbanda, catimbó, tundá, jurema) e afro-americanas em geral (candomblé brasileiro, santeria cubana, vudu haitiano etc.).

Levando a reflexão adiante, o simulacro do mundo do “branco” seria desmascarado sob a dissociação e dissolução da existência do ser “negro”, em um sentido não apenas inverso, mas *reverso*. A *Metamorfose* de Kafka poderia assim ser interpretada, em certo recorte, como uma imagem alegórica do ódio anti-semita sentido *por* – na perspectiva de – um judeu da década de 1930. Esta imagem, demasiadamente potente, evoca um sentido mitológico, no sentido da indiferenciação ancestral dos seres atribuída por Levi-Strauss e reinterpretada pelo *perspectivismo* de Viveiros de Castro (2015).

(...) a metamorfose mítica é um acontecimento, uma mudança não-espacial: uma superposição intensiva de estados heterogêneos. Mito não é história porque metamorfose não é o processo, “ainda não era” processo e “jamais será” processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é uma figura (uma figuração) do devir. (2015: 56)

Etnocentrismo e demonologia não são privilégios dos ocidentais. A antropologia, segundo Viveiros de Castro (2015), já os comprovou entre diversos povos ameríndios, asiáticos, africanos e aborígenes. A questão, enfim, não é o *outro* em si, mas *como* se relacionar com *Ele*.

Se para a literatura, para a filosofia e para a psicanálise a questão do *outro* pode ser assimilada como um advento intelectual sério e inovador, para o cinema, assim como para a antropologia – e para a teologia! – é um problema axial, incontornável. É o movimento do ritornelo que gera forma e discurso, acerca do qual se parte e ao qual se volta, por fim. Seja no filme, na etnografia ou na palavra de deus, parte-se de um pacto prévio e fundador: “estamos juntos aqui para diluir (e persuadir) nossa existência no outro; mas para ver, e saber que não somos, o *outro*”.

Além de submetido ao *risco do real*, é exatamente o se relacionar com o problema do *outro* o quê circunscreve a característica fundamental dos documentários. O modo predominante destas relações em cada filme particular formaria, assim, os seis modos de enunciação que Nichols descreve (2005).

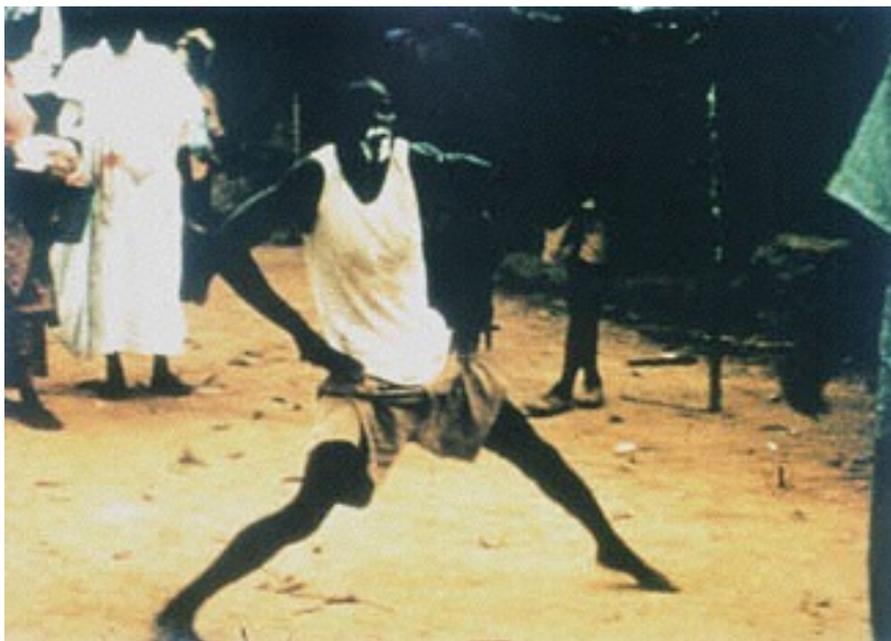


Figura 33: Frame-still de *Os mestres loucos* (1959), filme de Jean Rouch.

Buscando uma expansão teórica para atualizar o debate para estes filmes singulares, creio ser de grande valia alguns conceitos desenvolvidos no âmbito dos estudos culturais, da linguística, da filosofia e da antropologia contemporâneas. Assim, operando dentro do pós-modernismo global, híbrido e apocalíptico – qual tratam Latour (1994) e Danowski & Viveiros de Castro (2012) – o *entrelocal* de “fronteiras intercambiáveis” de Bhabha (1998) é nosso lugar de fala, da mediação e agenciamento cultural, a ponte onde se opera o hibridismo, entendido este como a constituição de novos espaços de enunciação de novas vozes.

É neste sentido que, se a obra filmica de Jean Rouch parece corroborar a escrita pós-colonial de Bhabha e Hall, por outro ela apresenta uma grande aplicação prática, em termos linguísticos, dos conceitos de dialogismo, polifania e heteroglossia de Mikhail Bakhtin (2008). É significativo, portanto, que Deleuze, de posse de uma sofisticada leitura de Bakhtin, tenha buscado inspiração em Rouch e seus filmes africanos, na tradução de imaginários nativos em performances reflexivas compartilhadas, para o elogio de como as “potências do falso” (2013) do cinema moderno poderiam afirmar verdades outras, perspectivadas, maquinações do real.

Ainda, se é a fabulação e o engajamento do documentário contemporâneo brasileiro que, de seus *entrelocais*, com seu hibridismo compartilhado, provocam derivas vertiginosas

na percepção da realidade social (e mobilizam a reação de desconfiança do olhar cartesiano moderno) é porque essas verdades *menores* solapam a verdade maior, sempre a verdade dos dominantes. *Sob o risco de real* e à margem dos referentes da “civilização”, estas “baixas” narrativas atingem em cheio a ânsia hegemônica, desarmando-a. Sob arranjos autônomos coletivistas na tangente do sistema industrial, o imaginário da periferia e mesmo de alteridades mais distantes, como as cosmologias ameríndias, de deslegitimados passam – com a máquina de guerra audiovisual agenciada pelo poder e sabedorias locais – a deslegitimadores do *status quo*.

Sim, questões de território, de política. Mas também de epistemologia, de ontologia, como defende o *perspectivismo* de Viveiros de Castro (2015). Entre o cartesiano e o cínico, entre o controle e a ausência, o labirinto e o caos, a massa e a mídia, como movimentar-se com liberdade dentre a coerção do espaço *disciplinarizado, estriado*, e esgueirando-se das sanções do poder instituído? É na deriva, no movimento de acompanhar rupturas de delimitações e fronteiras, sob o olhar de perspectivas marginais, de minorias ou de outras cosmologias, no situacionismo de ocupar as brechas da hegemonia, articulando-se nas esferas e programas de políticas públicas, de permitir-se ao encontro e ao “acaso”, ao relacionamento enquanto forma de conhecimento, que parece brotar a resiliência da arte, como Rancière inspira a crer.

Seja como leitura de mundo, ou como atitude prática de ação direta sobre ele, talvez desta perspectiva marginal esteja surgindo uma nova e potente fissura com o projeto totalizador da modernidade euro-americana, uma inversão epistemológica com os padrões e modelos ocidentais. Talvez os diversos fluxos e conjecturas culturais de hibridismo reconfigurados aqui não só disputem, mas formem outras territorialidades e linhas de força: seria esta uma encruzilhada disruptiva, um *entrelugar* de encontro entre o poder de resiliência da arte e uma perspectivação dos modos de ser.

4 *As Hipermulheres* – documentário radical ou ficção como colaboração

Dizíamos acima que o xamanismo era uma arte *política*.

Dizemos, agora, que ele é uma *arte política*

Viveiros de Castro, *Metafísicas Canibais*

Era então abril de 2011. Na aldeia Parkatejê, no sudeste do Pará, onde eu estava com Vincent Carelli ministrando uma oficina de vídeo⁷⁰, o reboiço era grande entre os que já haviam assistido “o filme de mulher pelada”, como se contava. Nos meses de março e setembro de 2010, os kuikuro do Alto Xingu gravaram, após uma parceria de quase dez anos entre o antropólogo Carlos Fausto e o Vídeo nas Aldeias, o filme que viria a ser *As Hipermulheres*. Em algum dos raros e curtos intervalos entre as oficinas e as atividades de gravação, assisti ao filme sozinho na ilha de edição da aldeia.

O que dizer da primeira experiência de um filme único como *As Hipermulheres*? Em suma, além do impacto, a impressão subjacente, a intuição intensa de que havia visto algo inteiramente diferente do que já assistira antes. Os cantos das hiper mulheres kuikuro, documentados em forma de cine-transe entre movimentos marcados de *auto-mise-em-scene*, realizado compartilhada, comunitária e coletivamente, em plena aldeia, foi uma experiência cinematográfica – cinefágica e “cinemágica” – irreversível.

4.1 *Os Kuikuro e a “magia do branco”*

O Parque Nacional do Xingu foi criado em 1961 pela articulação política dos irmãos Villas-Boas e do antropólogo Darcy Ribeiro, demarcando um território de preservação total em que convivem quatorze etnias indígenas, com línguas, costumes e práticas sociais distintas, mas relativamente interativas entre si. Conforme Carlos Fausto (2011: 165). “O que chamamos de sistema ou constelação xinguaná é o resultado de um amálgama de povos e

⁷⁰ A oficina de vídeo ocorreu parte de um projeto de registro das memórias do cacique parkatejê, o “capitão” Kohokrenhum, que resultou na publicação do livro “Me ikwu tekjê ri – isto pertence ao meu povo” (Marabá-PA: GKNORONHA, 2011) e no filme “Krohokrenhum – eu não posso morrer de graça”, de Vincent Carelli e Ernesto Carvalho (2011).

culturas diversas, que se reuniram, ao longo do último milênio, na região dos formadores do rio Xingu”.

As festas interétnicas (como o famoso *Kuarup*) movimentam uma economia simbólica dos povos xinguanos, que estabelecem suas relações de paz e parceria mútua, mesmo com acirradas rivalidades, nos eventos para os quais são convidados. São dinâmicas culturais que tem uma tradução possível na teoria da dádiva, desenvolvida por Marcel Mauss (1988), na circulação de utensílios, objetos rituais e mesmo na troca de mulheres (prática em desuso), no pagamento de serviços com artefatos valorosos, tradicionalmente colares e cintos de conchas, mas hoje também mercadorias industriais diversas.⁷¹

Antes da chegada dos Villas-Boas na década de 1940, quando passaram a mediar diretamente as relações com os índios e a lhes ceder utensílios, os xinguanos eram praticamente isolados e enfrentavam longas travessias pela mata até o posto do SPI⁷² para conseguir ferramentas. Verdadeiras expedições rumo à fronteira do desconhecido, visavam acessar tecnologias exógenas, arriscando-se em um território alheio ou hostil e indo ao encontro de temidos seres (índios isolados ou bravios, espíritos da floresta e, o mais perigoso, o homem branco). Como Perseu na saga em busca do fogo, esta imagem passaria a ser um *leitmotiv* do imaginário Kuikuro, em um processo que iria marcar profundamente a relação simbólica entre as cosmologias xinguanas e a *kagaiha ügühütü*, os “costumes do branco” (Fausto 2011: 163).

É nesse sentido que os chefes Kuikuro irão estimular, a partir de meados de 1990, um trabalho de registro e salvaguarda confiado a pesquisadores parceiros, sobretudo de cânticos, para que as novas gerações possam ter acesso à sua cultura ancestral através dos meios modernos e eletrônicos do branco, mais próximo da realidade dos jovens do que a oralidade ritualizada e depositada nos velhos chefes indígenas.

⁷¹ A sutil crítica de Viveiros de Castro (2015) à teoria da dádiva de Mauss poderia ser aqui evocada: “será que a perspectiva da dádiva em si sobre a teoria é a mesma que a da teoria sobre a mercadoria?” O autor de *Anti-Narciso* tende a considerar que não.

⁷² Serviço de Proteção ao Índio, criado em 1917 em decorrência das expedições da “Comissão Rondon” e sob influência direta do Marechal Cândido Rondon, ativo até a criação da Funai, em 1968. O posto Simão Lopes do SPI serviu de entremeio de contato com os povos xinguanos e, em alguns casos, a exemplo paradigmático dos Bakairi, operou uma transformação radical no modo de vida dos índios, que passaram a adotar os “costumes do branco”, sem contudo se agregar definitivamente a este mundo, restando num “limbo” entre a “perda da cultura” indígena tradicional e a marginalização dentro da sociedade nacional, duplamente não-reconhecidos por ambas.

A cultura do branco exerceu inegável transformação nos costumes xinguanos e a “magia do índio” não era mais tão-somente poderosa para manter o universo e os seres em seus devidos lugares. Os jovens distanciavam-se da tradição e outros recursos seriam lançados para atrair sua atenção à cosmologia nativa. Os chefes e sábios da aldeia decidiram então que a “magia do branco”, as tecnologias nas quais se incluem o cinema e o vídeo, que ameaçava engolir o imaginário dos povos xinguanos, deveria então ser incorporada por estes em seus novos processos culturais.

Esta é uma conjuntura maior xinguanas, de auto-preservação cultural das etnias, que se desenrola há décadas e que, recentemente, vem se manifestando com mais frequência entre o mundo dos brancos. O antropólogo Carlos Fausto, que realizava trabalho de campo no Xingu, passou a coordenar, a pedido do cacique Afukaka, um projeto de núcleo de documentação na aldeia Ipatse, no Alto Xingu. Neste processo do “Documenta Kuikuro” (DK), a ferramenta audiovisual – assim como a enxada ou um facão de uso na mata – foi uma demanda colocada pela comunidade kuikuro, com o objetivo direto de registrar sua própria cultura. Rituais, cantos, a luta do huka-huka, festas e a própria língua dos Kuhu Ikugü⁷³ (tronco karib), que, com a influência da *kagaiha ügühütü* – e, sobretudo, do espectro da televisão massiva (seria esta um *itseke?*⁷⁴) – passavam por processos de desvalorização ou mesmo desuso, sob risco de desaparecimento, poderiam então ser registrados em imagem e som diretos e servir aos propósitos da comunidade.

Carlos Fausto articulou e coordenou então uma oficina com o projeto Vídeo nas Aldeias. Ministrada por Vincent Carelli em 2002, esta primeira oficina tem certo tom mítico, *demiúrgico*: não só porque dela viriam os dois primeiros filmes kuikuro, e, antes destes, a formação da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu e do Coletivo Kuikuro de Cinema;

⁷³ Autodenominação dos kuikuro. “O branco não sabia pronunciar Kuhu Ikugü e daí chamou de kuikuro”, diz o professor e linguista indígena Mutua Menihaku em “Kuhu Ikugü – os kuikuro se apresentam”, filme de 2007 do CKC. Em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=37>

⁷⁴ *Itseke* vem comumente sendo traduzido como “espírito”, mas literalmente significa “bicho”: são poderosos seres não-humanos da cosmologia kuikuro que influenciam a vida dos humanos, sendo predadores destes (Fausto 2012). Forças sobre-humanas, que transpassam em muito a força possível do corpo humano, como o avião, o helicóptero e o submarino, são associadas, segundo Belisário (2014b) ao poder dos *itseke*. Será que também a televisão pode ser associada aos *itseke?* Pediremos que um dia que um Kuikuro (talvez Takumã) responda.

mas pela forma que os kuikuro aderiram às propostas de cinema de Carelli. Essa relação marcaria um modo, um procedimento de agenciar documentário e ficção no cinema kuikuro.

O dia em que a lua menstruou (2004) surge então como filme-processo. Em meio a uma projeção do filme “A guerra do fogo” no centro da aldeia Ipatse como parte da oficina de Vincent, aconteceu um eclipse lunar que paralisou de imediato todas as atividades e mobilizou os kuikuro aos rituais de proteção e oferenda aos *itseke*. Apesar de um desarranjo nos planejamentos, a experiência de Carelli conduziu um agenciamento coletivo espontâneo que se deu em torno da realização audiovisual. Os rituais motivaram as gravações no dia seguinte, ainda em processo cerimonial, com imagens dos acontecimentos e entrevistas com as mulheres e o xamã para explicar o sentido do ritual de “menstruação” da lua.



Figura 34: Still de *O dia em que a lua menstruou* (2004), filme de Takumã Kuikuro.

Vincent Carelli retorna à aldeia Ipatse em 2006 para dar continuidade à formação dos cineastas kuikuro. A ideia era retomar a oficina outrora “interrompida” pelo eclipse da lua, mas antes que fosse sugerido uma abordagem específica, o jovem Takumã - até então discreto entre os alunos - surgiu com a história mítica do Pequi. O grupo consentiu e, tão logo foi disponibilizada a câmera, Takumã prontificou-se a gravar.

A colheita do pequi é comemorada com alegria e festejos, afinal também indica o fim do período da seca. O pequi tem um significado de vitalidade e virilidade para vários povos indígenas amazônicos, com complexos mitos que narram sua origem. Entre os kuikuro o mito

do pequi narra a história do namoro furtivo entre duas irmãs, esposas de um guerreiro, com o jacaré. Alertado pela cotia, o marido traído surpreende as esposas e mata o jacaré. Enterrado, o jacaré brota então como a árvore do pequizeiro. O dono da fruta, o beija-for, surge como o ser que protege os pequizeiros e exige a festa do Hagugü, podendo flechar os desobedientes que não lhe agraciem com sua festa.



Figura 35: Takumã Kuikuro filma Mutua Menihaku em *Cheiro de Pequi* (2006). Na encenação da morte do Jacaré, o personagem de Mutua surpreende suas esposas em traição e flecha o animal mítico.

No filme, apresenta-se a tradição kuikuro em que os pais plantam pequizeiros ao nascimento de suas filhas, tendo estas a obrigação de cuidar das árvores e da colheita quando da passagem à mocidade. No ritual do Hagugü, os homens dançam com pequenas esculturas de pássaros de madeira e argila feitas especialmente para agradar o beija-flor, em que se incluem também esculturas e desenhos corporais da vagina. O cheiro do pequi é atribuído na mitologia ao cheiro da vagina, no que remete ao ritual uma forte tensão sexual. As mulheres reagem de imediato aos cânticos dos homens, partindo para cima dos dançarinos a lançar-lhes diversos líquidos e areia, em um misto de indignação e sedução. Uma mulher kuikuro (que depois saberemos que é Kanu, protagonista de *As Hipermulheres*) explica que a resposta feminina é dada no ritual do *Jamurikumalu*, com os cânticos e os ataques aos homens. Em *Cheiro de Pequi*, a apresentação do mito é performada durante o curso do ritual, com recursos

de narração *over* para conduzir a narrativa mítica e do uso franco da *mise-en-scène* para dramatizar algumas passagens, em que se incluem entrevistas diretas com as mulheres, os homens e o xamã, que explicam detalhes e significados.

Com a criação do Coletivo Kuikuro de Cinema, desde o início fica claro que o objetivo não é apenas realizar os “filmes de festival” (categoria nativa), produções visíveis ao mundo externo não-indígena, como *O dia em que a lua menstruou* e *Cheiro de Pequi*. Sua principal missão, seu princípio para o qual foi fundado, é registrar e documentar os rituais e cantos kuikuro para guardá-los seguramente em um centro de documentação construído com este fim na aldeia, exibindo-os em momentos oportunos em projeções comunitárias, os “filmes da aldeia”. Processo longo e complexo, que envolve o fluxo e o cruzamento da cosmologia kuikuro com as potências das ferramentas audiovisuais, o CKC, seja em parceria com Carlos Fausto e o Video nas Aldeias, ou de modo autônomo, desde que Takumã passou a coordenar o coletivo, em 2011, já produziu cerca de uma dezena de “filmes de festival”, enquanto também documentou, conforme Takumã, em sua entrevista adiante, mais de quinhentos cantos tradicionais do povo kuikuro.

A operação de focar no documentário e, de modo combinado entre as partes - na partilha do sensível aberta e polifônica - elaborar procedimentos de ficção que costurem o “filme da aldeia” a uma estrutura narrativas que compõe o “filme de festival”, não é apenas uma característica do processo de formação. Este, na verdade, levou em consideração a cultura “narrativa” dos kuikuro, o apreço pela figura do narrador em que, segundo Carelli, a ficção não é uma questão, e sim um método de trabalho (2011). Partindo de uma antropologia compartilhada que investe e chega à autonomia nativa nos processos criativos e modos de produção, *As Hipermulheres* (2011) é certamente um dos ápices neste amplo processo.

4.2 As Hipermulheres - *Itão Kuegü*

Depois de grandes articulações internas para que se realizasse a festa do *Jamurikumalu*, que não ocorria de forma completa entre os kuikuro desde 1981, o ritual foi registrado em setembro de 2010 com recursos de um edital de salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro, em prêmio concedido pelo Iphan. O filme *As Hipermulheres* foi uma realização a partir destes registros diretos do ritual e incorporou outras encenações no estilo

auto-mise-en-scene (Comolli, 2010), em regime compartilhado com o antropólogo Carlos Fausto – que elaborou o projeto – e o Coletivo Kuikuro de Cinema em parceria com o Vídeo nas Aldeias. A direção de fotografia e de set é do já então experiente realizador indígena Takumã Kuikuro, com pesquisa e mediação de Carlos Fausto e montagem de Leonardo Sette, do VNA, responsável pela oficina de edição. Os três assinam coletivamente a direção. A edição final data de 2011, ano de lançamento do filme, arrastando, de imediato, prêmios importantes, como o prêmio especial do Júri e melhor montagem no Festival de Gramado, prêmio de melhor som no Festival de Brasília, entre muitos outros em seguida⁷⁵, além de inúmeros convites e seleções de importantes festivais⁷⁶.

O filme é dividido em duas partes, conforme bem já analisou Migliorin (2013): a primeira é sustentada por recursos de ficção clássica, como decupagem de planos, diálogo marcado, narrativa linear e controle de espaço-tempo para favorecer a ponto de vista privilegiado do espectador; na segunda, o documentário entra na própria festa em si, nos preparativos do ritual *Jamurikumalu*, com a corporeidade de uma câmera participante que vê *por dentro*, ágil e precisa nos movimentos de acompanhar as danças e cantos, “dançando junto”, vibrando e fluindo na visualidade do ritual.

A aldeia se põe a dançar e o filme é levado junto. Certa rigidez na filmagem e na montagem que vimos no início desaparece em prol de uma câmera fluida, embalada pela dança e liberta da dureza do plano e do contra plano. Se no início o cinema deveria ser aprendido, domesticado para poder documentar, em um segundo momento, cinema e festa fazem parte de um mesmo movimento. A câmera parece não querer mais narrar algo, como se

⁷⁵ Festcine Goiânia, 2011 – Prêmio de melhor longa-metragem documentário; 2012; Olhar de Cinema, Curitiba, 2012 – Prêmio de Melhor Filme (Júri oficial), Prêmio da Crítica – Associação Brasileira dos Críticos de Cinema (Abraccine) e Prêmio do Público, junho, 2012; Hollywood Brazilian Film Festival, junho, 2012 – Prêmio de Melhor Longa-metragem Documentário; FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental, Goiânia, 2012 – Prêmio de melhor filme pelo Júri Popular e Troféu Imprensa; V Festival de Cinema de Triunfo, Prêmio Menção Honrosa, agosto, 2012; VLAFF – Vancouver Latin American Film Festival, setembro, 2012 – Prêmio Al Jazeera de Melhor Documentário. Fonte: Vitrine Filmes. Em: http://www.vitrinefilmes.com.br/site/?page_id=2539

⁷⁶ Semana dos Realizadores (RJ), 2011; Janela Int. de Cinema do Recife, 2011 – Filme convidado; Amazônia Doc, 2011 – Sessão de Encerramento; Forumdoc.bh, 2011 - Sessão de Abertura; Mostra do Filme Etnográfico (RJ), 2011 – Fora de Competição; International Film Festival Rotterdam – Official Selection (Bright Future section); World Cinema Amsterdam, agosto, 2012; Australian Anthropology Society Conference, setembro, 2012; Panorama Coisa de Cinema, em Competição, outubro, 2012; Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, Seleção Oficial em Competição, novembro, 2012; Leeds International Film Festival, Reino Unido, novembro, 2012; Festival Filmar en América Latina, Genebra, Suíça. Fonte: Vitrine Filmes. Em: http://www.vitrinefilmes.com.br/site/?page_id=2539

dominasse a narrativa, mas é, ela própria, levada pelos movimentos que o filme instaurou, com a festa. (MIGLIORIN 2013: 284)

A divisão em duas partes de Migliorin segue um critério acertadamente estético, assentado nos modos de representar, mas que não se atêm à estrutura narrativa como um todo, “diegética”, que o filme parece se valer. Do ponto de vista dramaturgico, todavia, verifica-se que *As Hipermulheres* segue uma curva dramática tradicional do início ao fim, com todos seus elementos essenciais: estruturalmente, a primeira parte (“modo” ficção clássica) é composta pela introdução que apresenta os elementos-chave (ambientes, personagens, temática e conflito) e parte do desenvolvimento da trama, até o primeiro *plot point*. Na segunda parte do filme (“modo” documentário performático), prossegue o desenvolvimento da trama, até o segundo *plot point* e o clímax, com desfecho marcado por uma volta ao modo ficcional do início, alinhando esteticamente abertura e encerramento.

Em termos propriamente de conteúdo, pela via da análise da narrativa [*spoiler*], a introdução consiste nas primeiras articulações para a realização da festa, apresentando sua dinâmica particular de personagens, inter-relações e demandas: o pajé/ xamã ancião (*ngiholo*) aciona o “dono da festa” para que as cantoras ou mestres de canto (*eginhoto*) possam realizar a festa do *Jamurikumalu*, mas os “espíritos” (*itsake*) aprisionaram a saúde de Kanu, única mulher apta na aldeia a cantar e assumir o ritual; menstruada, Kanu não pode ser curada pelo xamã e a medicina do homem branco (*kagaiha*) e suas injeções têm que ser convocadas de emergência. O conflito dramático é posto e, então, encerra a introdução: será que Kanu (a protagonista) irá se curar? Será que a festa ritual (trama) irá acontecer?

No desenvolvimento da trama, Kanu é atendida pelo xamã e esboça melhoras (primeiro *plot point* ou “ponto de virada”), as mulheres da aldeia passam a se interessar em aprender o ritual e os homens mais velhos passam a “receber” os cantos (mas não podem ritualizar), enquanto as jovens os esquecem. Kanu melhora e põe-se a ensaiar com as mulheres jovens. A sub-trama é então tecida pelos elementos de cultura Kuikuro que compõem a cosmologia do *Jamurikumalu*, em que o teor dos cantos dá o tom narrativo das sequências. É o caso, por exemplo, das sequências do banho coletivo feminino, da paródia da dança feminina feita pelos homens, do ataque feroz das mulheres (seriam já as

hipermulheres?⁷⁷) em represália à paródia dos homens, da mangação do velho de “pinto pequeno e murcho”, entre aspectos mais sutis: a ação em si é da ordem da performance coletiva em *auto-mise-em-scene*, corporalizando e empregando dinâmica espacial às narrativas que os cantos evocam.

O segundo *plot point* marca a passagem do desenvolvimento ao clímax, com a força que o ensaio geral do ritual ganha após o ataque noturno das mulheres. Sim, ao que tudo indica, a festa irá acontecer, mas subjaz a tensão em suspense. 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: a imanência de espíritos e sutilezas invisíveis dá lugar a um “estado de presença” através da visualidade física que o olhar de Takumã permite adentrar. O clímax, claro, é a apoteose da realização do *Jamurikumalu*, em um plano-sequência tão memorável quanto os de Orson Welles, Tarkovski ou Bresson.

No desfecho, de retorno ao modo estético da ficção da primeira parte, a anciã ensina os cantos a uma menina, que os repete atenciosamente. O ciclo, então, é concluído: o ritual agora é ensinado para as jovens, que irão um dia reviver o drama d’*As hipermulheres*. O processo foi, enfim, bem-sucedido. No entanto, esta simples análise de narrativa, talvez um tanto “selvagem” se levada em conta a complexidade da cultura Kuikuro, não deve ser sobreposta à riqueza de detalhes, da sutileza dos sentidos dispostos em um complexo jogo de rizomas, que trazem informações preciosas sobre a cosmologia Kuikuro, deixada na maior parte das vezes na imanência, não-traduzida para os brancos, para os não-falantes do idioma kuikuro.

Aqui o intuito é fazer notar como a estrutura dramática clássica de ficção capturada pelo documentário (ao modo de *Nanook*, o “primogênito”) serviu ao modo de produção colaborativo, num gesto de registrar e atualizar a cultura Kuikuro. O filme encena uma grande performance coletiva de um projeto maior, do qual faz parte, sendo uma de suas etapas: o longo processo de busca e defesa da auto-identidade Kuikuro. A ficção modela e dá forma

⁷⁷ Na bela dissertação de Bernard Belisário (2014a) dedicada à análise do filme – que, infelizmente, tive contato somente nos pontos finais desta dissertação que ora concluo – o autor afirma que sim: o ritual do *Jamurikumalu* já havia começado como preparativos para a festa em si, de modo que aquelas eram as míticas hipermulheres registradas pelo CKC. Em: BELISÁRIO, Bernard. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social – PPGCOM/UFMG: Belo Horizonte, 2014.

estética a relações sociais concretas, performando-as, em que a introdução e o desfecho encenam a articulação e suas dificuldades para a realização da festa que, após, realizada, tem garantida a continuidade do ritual. Em certo sentido, representam também o processo de criação compartilhada do filme – e sua intervenção cultural, por outro lado cumprindo a ação de salvaguarda patrimonial prevista como objeto do edital do Iphan.



Figura 35: Frame-still de *As Hipermulheres*. Ensaio da festa do *Jamurikumalu*.

Em *As Hipermulheres*, uma ficção clássica estrutura um documentário performático. Mas esta seria uma operação prevista, “roteirizada” e objetivamente marcada no gesto dos realizadores ou seria mais uma solução processual para situações que vieram a surgir na produção? Seria tudo ficção, com suas ações manipuladas; ou tudo performance, com vontade de potência individual exposta em tensões saindo mais ou menos do controle?

Acredito, a princípio, que estes são modelos (formas) e não formatos sedimentados (fôrmas), que, no caso, foram misturadas e sobrepostas ao ponto de refigurar uma representação; mas só os realizadores do filme poderiam responder de fato. E Takumã o faz, na narrativa que gentilmente cede em entrevista a esta pesquisa. A pergunta se justifica, contudo, pela investigação dos modos de produção e dos processos de criação, que envolveram uma *hiper* dedicação entre os Kuikuro e seus parceiros, mas também no sentido da análise (pós) estrutural de narrativa e do diálogo da obra com seu público.

4.3 Conversa com Takumã Kuikuro



Figura 37: Making of de *As Hipermulheres*. Detalhe de Takumã Kuikuro operando a câmera no registro do ritual *Jamurikumalu*.

Nesta entrevista, fornecida do Alto Xingu, ao longo de alguns dias de conversas por *smartphone* e por ocasião da pesquisa que eu realizei para a dissertação de mestrado, Takumã fala do início dos trabalhos de audiovisual na aldeia Ipatse com o Vídeo nas Aldeias, dos desafios e da importância da atividade de cineasta indígena em meio ao seu povo, dos rituais femininos no Xingu e, sobretudo em particular, da realização do filme “As Hipermulheres”, prêmio especial do júri no Festival de Gramado de 2011. A entrevista foi editada no formato de dar voz somente ao entrevistado, com apenas pequenas revisões de concordância e organização semântica, a fim de deixar o mais corrente e fluido o pensamento de Takumã.

* * *

A comunidade não me escolheu para participar da primeira oficina de vídeo. Porque eu não falava português. Eu mesmo tinha interesse de participar da primeira oficina de audiovisual. Mesmo assim eu participei. Todas oficinas participei, mesmo eu tendo dificuldades, fui participando. Foi assim que comecei entender a língua portuguesa.

Eu aprendi português estudando com cinema. Muitas histórias... Mas Coletivo Kuikuro de Cinema não é só para fazer filme para não-indígena. CKC é para documentar tudo que acontece dentro da aldeia e fora da aldeia. Filme para a aldeia. Filme para festival. Isso é objeto do Coletivo Kuikuro de Cinema.

Aqui dentro o trabalho do coletivo é considerado pelo povo o mais importante no resgate de cultura tradicional e cantos dos homens e mulheres. Depois disso até agora estamos vendo resultado de trabalho de cineastas indígenas do kuikuro. Hoje o Coletivo Kuikuro de Cinema já faz capacitação para outros povos indígenas. Do Xingu e fora do Xingu também.

No início da [primeira] oficina com Vincent Carelli [indigenista, cineasta e coordenador do Vídeo nas Aldeias] a gente tinha pensado em fazer filme sobre o Pequi. Mas aconteceu eclipse da lua durante a projeção que Vincent apresentava pra gente durante oficina. A comunidade encerrou esse filme que estava passando; foi no meio da aldeia, no pátio da aldeia. Ocorreu, então paralisou realmente a exibição de filme. As pessoas começam tocar a flauta sagrada. A comunidade paralisou tudo quando aconteceu.

Quando aconteceu o eclipse da lua, a gente resolveu fazer filme sobre os rituais que a gente tem com respeito muito forte com eclipse da lua - e solar também. Acontecendo isso quando a gente estava aprendendo ainda, Vincent falou para a gente acompanhar tudo. Ele achou que seria bom a gente fazer filme do eclipse antes de fazer sobre Pequi. A gente paralisou pra fazer depois. Foi 2003: a gente não terminou o filme do Pequi e ficou mais no eclipse da lua.

Na verdade, a gente estava aprendendo não era só pra fazer filme; a gente estava fazendo a oficina pra documentar nossa própria cultura através do audiovisual. Nesse processo, em 2004, 2005 e 2006, a gente foi documentar vários tipos de rituais. Junto com a orientação de Vincent Carelli e Carlos Fausto [antropólogo do Museu Nacional] o tempo todo, orientando a gente também como construir as coisas. De 2002 pra cá, além de fazer registro dos rituais, como a takuara, festa do kuarup, festa do Jawari, isso só ritual mesmo da

comunidade. Fora o filme da lua, filme do Pequi, isso a gente foi fazendo filme da aldeia mesmo, não é pra mostrar pra festival.

Além desses documentários que a gente fez aqui na aldeia (não é exatamente documentário), a gente fez filme do ritual das mulheres, As Hipermulheres. Foi 2010, a gente conversou com Carlos Fausto, pra gente poder mandar nosso projeto pra edital do Iphan. A gente falou assim que se for aprovado, a gente vai fazer registro do ritual das mulheres, como *Jamurikumalu*. Além desse, a gente tinha um projeto financiado pelo PDPI pra poder também construir uma casa de cultura, um centro de documentação, com ajuda do Carlos Fausto e Vídeo nas Aldeias. E conseguimos construir uma casa onde a gente pode arquivar as coisas, quer dizer, guardando o que a gente foi gravando. Como a gente estava gravando fita mini-dv, ficou acumulando muita coisa. Então a gente teve a ideia de construir uma casa, uma casa de alvenaria, pra ficar lá guardado. Porque se for uma casa tradicional, tipo oca, onde a gente mora, com equipamentos guardados, se tipo o fogo pega nela, queima tudo. Isso foi ideia das comunidades, e principal do cacique, sempre muito preocupado com o registro e o resgate da cultura tradicional do povo kuikuro.

Na verdade, esse edital do Iphan não era pra financiar filme, é pra' documentar o canto das mulheres. Assim, mais geral, pra registrar mesmo a festa das mulheres, só que de repente aconteceu esse ritual [de passagem de moças às Hiper Mulheres]. Na verdade, a gente nunca teve uma ideia pra fazer esse filme, era registrar mesmo; o filme, veio depois. Juntamos [a equipe de filmagem do CKC] com as mulheres pra gente poder escolher o personagem, quem a gente vai poder filmar, pra gente poder escolher uma personagem. Quem exatamente a gente pode filmar. Quem [é a] pessoa, né. "Ah, a gente tem que filmar quem conhece o canto do ritual". - Como criar personagem: quem é a principal cantora? Quem é que realmente canta na comunidade? A gente focou nela né. A gente focou também na pessoa que está aprendendo, com as mulheres aqui, com o pai que quer ensinar, o que já tava acontecendo realmente. Só a gente ficou acompanhando, essa foi a idéia. Tava acontecendo e a gente ficou filmando, filmando, filmando.

Eu já tinha feito outros filmes - da lua e do pequi: a gente filmava, depois assistia o que já filmou, e através disso a gente fazia planejamento do trabalho. A gente assistia e colocava no roteiro - colocava no quadro mesmo, não exatamente no papel: "o que faltou", "o que já foi feito", daí dividia a equipe, duas, três pessoas para filmar aquilo, pra fazer aquele

personagem. A gente formou equipe para filmar os personagens, isso uma o primeira experiência que eu estava aprendendo, junto com Leonardo Sette [oficineiro do Vídeo nas Aldeias e editor do filme].

A pessoa que estava organizando o ritual das mulheres não tem família, ele só tem uma mulher e não tem filhos. O dono desse ritual tinha muita dificuldade; aqui na nossa organização, quando é ritual grande, a gente precisa ter alimentação, como peixe, e outras coisas, pra gente poder alimentar outras pessoas que chegam para participar do ritual, os convidados. Ele tinha falado “eu não vou poder realizar esta festa, porque não tenho família, eu não vou dar conta”. A gente falou que podia ajudar ele, com combustível e essas coisas que ele precisa, para poder ajudar ele. A gente falou: “A gente vai filmar o trabalho, de você organizando o ritual”.

Foi em 2010, a gente filmou quando estava acontecendo ritual. Não era exatamente todo dia que tinha alguma coisa. Foi em março de 2010. Em abril, adoeceu uma pessoa, a principal personagem do filme, Kanu. Ela ficou doente. Isso abril e maio e até agosto ela ficou doente. Setembro aconteceu o ritual, os cantos das mulheres. E ela foi pra cidade fazer um tratamento, ela passou três meses fora nesse tratamento. As pessoas que estavam aqui na aldeia ficaram preocupados, todo mundo dizia: “não vai acontecer esse ritual”. Eu falava para as pessoas, para a equipe do coletivo - “O filme que a gente está fazendo não vai rolar. Como a gente vai filmar a pessoa doente?” Isso foi uma dificuldade que a gente teve aqui.

Quando aconteceu isso, quando fui lá tentar filmar ela, ela disse “Eu tô’ doente. Como vou poder ser filmada quando estou doente?” Eu voltei, sem filmar ela, não consegui filmar. Quando cheguei aqui no centro de documentação na aldeia, eu falei para o Carlos Fausto e o Leonardo Sette, que estavam aqui com a gente: “eu não vou poder filmar Kanu, principal personagem que a gente quer fazer, porque ela está doente”. Ele falou ”Olha, Takumã, eu acho que é bom ela estar doente. Isso pode ganhar nosso filme. Ela tá’ doente e as pessoas estão preocupadas com ela e não vai acontecer ritual. Isso eu acho que pode valer no nosso filme. Se ela recuperar, a gente vai ter nosso filme”.

Isso foi a ideia. E realmente aconteceu. E quando ela estava se recuperando, eu fui filmando ela se recuperando, até ela retornar no ritual. Ela retornando para o ritual, ela se tornou cantora principal daquele ritual. E se tornou também nosso personagem principal, até

no final. Isso foi uma dificuldade que a gente teve. E a gente não fez encenação dela doente, realmente aconteceu, não foi encenação, ela estava doente, ela foi tratada na cidade. Tem algumas coisas, algumas partes no filme, que foi documentário, outras partes foram encenação. Alguma coisinha, nem tudo foi encenado. Tudo que estava rolando, que estava acontecendo, a gente aproveitou e filmou o que estava acontecendo.

O filme é sobre o canto das mulheres, sobre ritual das mulheres. Por isso é as hiper mulheres: elas são super mulheres que venceram. Kanu estava doente e venceu também o ritual grande. Até que o dono do ritual também venceu: ele não tem família, só tem mulher, sem filhos, até que ele conseguiu vencer também o que estava realizando. A mulher que estava doente, voltou e realizou aquele ritual e todo mundo venceu aquele ritual. Até nós, do coletivo kuikuro, vencemos também, fez aquele filme, e foi tudo igual, entendeu?

Na verdade, a oficina mesmo foi em março de 2010. Pra gente poder começar a entender como pode construir o ritual, mais focado nas cantoras dos rituais. Em março o povo tinha falado que seria em setembro o ritual das mulheres. Em setembro a equipe do Vídeo nas Aldeias voltou, não exatamente para fazer oficina, mas para fazer filme mesmo. Gravar o ritual. Depois do filme a gente gravou alguma coisa que estava faltando: conversas, entrevistas, e outras coisas que não tem a ver com o ritual. Outra equipe foi filmando também o cotidiano: tomar banho, um velho trabalhando, um velho construindo sua casa - isso em março, fora do ritual, antes de acontecer o ritual. Exatamente o que estava rolando mesmo: tudo que estava acontecendo, que você vê no filme, que está acontecendo. Tem outra equipe que fazia encenação. Não exatamente encenação: combinava com o personagem - “você me espera que vou lá filmar sua chegada naquela casa, para que tenha continuidade no personagem”. Isso que falavam pra eles.

Sobre ficção e documentário, ficção dentro do filme é o que está fora do ritual: isso é ficção. Documentário é o que está acontecendo: já está rolando as coisas e você chega lá e filma. No começo do filme, o velho indo na casa do dono da festa, aquilo ali é ficção, é encenação. Porque esse velho já tinha ido falar com o dono do ritual pra acontecer, porque isso foi feito em outro dia; uma encenação, tipo uma ficção. Fora do ritual, as coisas que rolam dentro do filme, tudo ficção. Ritual mesmo, as pessoas se pintando, as pessoas dançando, tudo é documentário. Ficção, no filme, é fora do ritual.

Sobre a relação do espiritual, o ritual tem dono, espiritual. Quando a gente faz apresentação, e outros tipos de ritual, não só esse da festa das mulheres, tem espírito. Jamarikumalu tem também dono, assim, espiritualmente. As pessoas podem adoecer: as pessoas sonham que a festa do Jamurikumalu está vindo - aquele ali é o espírito, e a pessoa pode passar mal, através de seu sonho. Porque ele viu ritual vindo, cantando, aquela música, e ele pode passar mal. Acontece no ritual e acontece também fora do ritual.

Como espírito do ritual, o dono do ritual tem que alimentar as pessoas, por isso tem que ter comida. Comida é que deixa espírito do ritual satisfeito. Ele pode sentir feliz, por que está sendo alimentado, ele não faz mal. Isso a gente acredita dentro do ritual. O dono do ritual tem que alimentar as pessoas: na verdade, ele não está alimentando as pessoas, ele está alimentando espírito do ritual. Por isso que tem que ter comida suficiente para alimentar o povo e espírito daquele ritual.

O filme *Pele de Branco*, sobre as novas tecnologias, como celular e internet, eu tinha feito sozinho pra tentar, pra poder entender como posso construir sozinho, assim, pra tentar me tornar independente, como diz, autônomo, sem ajuda de Vídeo nas Aldeias e do antropólogo Carlos Fausto. Isso foi o que fui tentando fazer depois do filme *As Hipermulheres*.

A câmera, quando chega nas comunidades indígenas, é uma arma pra gente, pra gente registrar as coisas que estão acontecendo, como denúncias. Um exemplo agora é *Martírio*, filme de Vincent Carelli, sobre aquele povo que está sofrendo [Guarani-Kaiowá], porque tem uma denúncia muito forte no filme. Por isso a gente considera uma arma importante hoje em dia pra gente registrar as coisas. Não é uma coisa contada oralmente, você está vendo acontecer na sua frente. Por isso a gente considera a importância do audiovisual nas comunidades e no coletivo *kuikuro* de cinema.

Hoje em dia já temos mais de 500 cantos registrados no nosso centro de documentação. O povo está curtindo, tá' assistindo os cantos mesmo. Foi gravado canto, canto, canto em sequência, compartilhado pras' pessoas aprender', novas gerações aprender', isso é uma resgate cultural das coisas que estão desaparecendo. A gente resgatou muito pras' pessoas aprender: jovens estão aprendendo, a gente vê o resultado do nosso trabalho, está sendo prático, as pessoas praticando muito o que foi gravado. Aqui as coisas que já tinha'

acontecido ano retrasado, ano passado, a gente está agora exibindo, está exibindo agora pras' pessoas. Por exemplo, coisas, rituais que aconteceram em 2010, só agora que a gente pode mostrar para as pessoas. As pessoas sentem vontade de ver o que já aconteceu e, depois da exibição, dizem assim: “vamos fazer aquele ritual”. É por isso que nosso trabalho [é] considerado muito importante dentro da comunidade. Mas não é só nessa aldeia também, tem nove povos do Alto Xingu que consideram o trabalho do audiovisual muito importante, porque eles vêem realmente o que está acontecendo na tela e isso é uma coisa muito forte aqui na nossa comunidade no Xingu.

4.4 *Devir-índio, devir-branco*

O perspectivismo – a dualidade como multiplicidade – é aquilo que a dialética – a dualidade como unidade – precisa negar para se impor como lei universal (Viveiros de Castro 2015: 128)

Como agenciamento coletivo interno da aldeia, a grande demonstração de domínio técnico na fotografia, na astuta montagem e na liberdade criativa sobre as convenções de gêneros do cinema, podem se apresentar também como uma concessão de estilo a modelos previamente absorvidos pelos Kuikuro enquanto sociedade. O cinema, longe de novidade alumbrada, já é uma realidade presente no universo simbólico de linguagens e funções humanas dos Kuikuro. Velhos e jovens reconhecem o meio audiovisual como uma realidade atual da aldeia (seja na presença da TV ou através das ações de produção, formação e cineclubismo do CKC), em que a linguagem cinematográfica, sua “gramática”, códigos, símbolos e gêneros discursivos, é debatida e apreendida comunitariamente. Entre outras “tradições”, os Kuikuro acionam o cinema, que transfigura as relações sociais e o imaginário das tradições culturais da etnia em performances. Ficção e documentário são modos expressivos que variam de acordo com a função que devam exercer para melhor abordar o tema.

O cinema, além de uma mera filmagem, se faz presente desde o primeiro momento, há uma tradição cinematográfica que aparece com o filme, entretanto, não apenas do cinema clássico, mas de toda uma história moderna do documentário em que se apresenta a vida do outro sendo performada. (MIGLIORIN, 2013: 280)

Isto porque Takumã e seus colegas já são os cineastas da aldeia, conquistaram um lugar dentro de sua sociedade tradicional ao lado do lutador, do caçador, do pajé: são hoje respeitados e, mais, *acionados* pelas lideranças comunitárias quando as situações se pareçam oportunas. Essa “ascensão” é um processo complexo que tem vários pormenores – um caso deveras interessante para os estudos de comunicação intercultural e de antropologia – que enfrentou na comunidade a fofoca e desconfiança das riquezas que as coisas de branco trazem.

Em termos de sociedade, este lugar foi concedido não apenas porque os caciques reconheceram previamente o valor e a potência dos aparelhos audiovisuais em registrar suas tradições culturais sob risco de perda (missão conferida ao antropólogo Carlos Fausto e repassada aos jovens Kuikuro), mas porque, de um modo geral, todos seus parentes reconhecem o que é o cinema. Modos discursivos como “documentário” e “ficção”, assim como os comandos “corta” e “ação”, apesar de relativamente recentes no universo Kuikuro, já fazem parte de suas “tradições”. Ou de sua “cultura”, quando se considera aberta e porosa, no jogo dinâmico de apreensão e incorporação dos “costumes do branco”.

Enquanto projeto de sociedade, portanto, o filme só se tornou possível porque era alimentado por um *dever* cultural da própria comunidade: salvaguardar o ritual do Jumurikumalu do desuso. Este dever cultural Kuikuro é sustentado pela tensão da relação entre o “dever-índio” e o “dever-branco”, em que se é necessário “tornar-se branco” para incorporar suas tecnologias e magias, como o cinema, para, por sua vez, voltar-lhe o olhar nativo sobre sua própria cultura, em gesto reflexivo, reconfigurando a memória coletiva e a cosmologia étnica no suporte e linguagem historicamente atualizados, para que esta e as gerações futuras dos Kuikuro possam “tornar-se índios”⁷⁸. Perspectivismo aplicado a (auto) história e ao cinema.

Mutuamente complementares, em *As Hipermulheres*, os modos ficção e documentário permeiam em latência a manifestação de um a outro: um documentário performático está latente na primeira parte, revelando a opacidade da ficção como dispositivo de escrituração de uma realidade recortada pelo cinema; na segunda parte, uma latente linha dramática dá

⁷⁸“Tornar-se branco” e “tornar-se índio” são categorias utilizadas pelo antropólogo Carlos Fausto para analisar o processo cultural dos Kuikuro em relação aos agenciamentos com a “cultura do branco”.

continuidade de *raccord* aos fragmentos performáticos e aos elementos rituais, tecendo uma trama narrativa total.

O equívoco como conceito agenciador e significador reaparece aqui. Não só na relação disjuntiva entre documentário e ficção, entretanto, mas na semântica e semiótica compartilhada entre a cosmologia kuikuro e sua tradução em narrativa audiovisual para um filme voltado ao público não-indígena (“filme de festival”). Mais uma vez, emerge a dupla potência de enunciação. A tensão entre estes pólos orbitantes, estes ritornelos significantes que estruturam os significados traduzidos além da leitura cosmológica kuikuro, têm a função narrativa de guiar o processo de criação na organização do real e costurá-lo ao modo de produção compartilhado-colaborativo. É, então, um procedimento consciente, uma operação produtiva, um dispositivo de captura das amplas dimensões – inclusive invisíveis – da realidade. Antes positiva que opositiva, portanto, a relação entre as partes é de síntese aditiva.

O equívoco, em suma, não é falha subjetiva, mas um dispositivo de objetivação. Não é um erro ou uma ilusão – não se trata de imaginar a objetivação na linguagem iluminista, moralizante, da reificação ou da fetichização – mas a condição-limite de toda relação social, condição que se torna ela própria hiperobjetivada no caso-limite da relação dita “intercultural”, onde os jogos de linguagem divergem maximamente. (Viveiros de Castro 2015: 93)

O equívoco como tradução, aqui, não é, portanto, uma mera traição: e se traí, como na paráfrase de Viveiros de Castro (*op. cit.*), é o idioma de origem, o português e a *kagaiha ügühütü*. O que não parece esmorecer os espectadores de *As Hipermulheres*, ou, verdade seja dita, não interdita a maioria do público⁷⁹ do filme ao seu significado cultural, emerso da cosmologia kuikuro. O equívoco é, como bem pontua o autor acima, a própria condição de existência da relação limítrofe da interculturalidade: é o que gera a possibilidade de comunicação entre as partes, que funda e dá visibilidade à *partilha do sensível*, em um mútuo entendimento no desentendimento – ou diálogo no dissenso, como diria Rancière.

Em *As Hipermulheres*, o problema ou assunto central “perda da cultura” tem um *apelo do real* suficiente para mobilizar as pessoas da comunidade a colaborar ativamente nos processos, não só produtivos, mas, sobretudo, criativos. Sendo *seu* o problema, os Kuikuro

⁷⁹ Como veremos adiante, uma crítica conservadora atacou o caráter híbrido do agenciamento de gêneros do cinema oprado em *As Hipermulheres*, assim como, mantendo a lógica reacionária, ao fator indígena e *feminista* do filme.

assumem a tarefa de tradução de sua memória coletiva para narrativas outras, na expansão da oralidade ancestral. Sendo a memória uma evocação do imaginário presente, este se dissolve na oralidade e na fabulação de narrativas, e o diálogo afinado entre nativos os reconfigura em performances e encenações.

Se o documentário tem a “obrigação de criar”, e talvez a ficção, de ludibriar, segundo Comolli (2008), os realizadores Kuikuro e seus parceiros desempenham um papel estratégico de agenciar estes gêneros discursivos conforme as conjunturas exijam narrativas específicas, criando formas singulares de comunicar seus problemas. Levam à risca a “obrigação de imaginar, de testar, de verificar os dispositivos da escritura – inéditos na medida em que eles só podem estar intimamente ligados a um lugar particular, um traço do mundo”, conforme Comolli (2010). Partindo do documentário, os realizadores de *As Hipermulheres* encontram no decorrer de seu processo criativo coletivo a ficção, não como gênero de partida ou produto, mas como dispositivo de escrita compartilhado entre “actantes” ou “a(u)tores”.

A ficção aqui, então, não é um fim, mas um meio: antes de um tipo, um modo de diálogo, de encontro e de dissenso, uma forma de *partilha do sensível*. Intra-étnica e intercultural. Orgânica em relação à memória e cosmologia do povo Kuikuro, a ficção de *As Hipermulheres* seria então não só uma forma de escrita, mas sim resultado e representação de uma intensa colaboração entre as partes. Leva-nos a crer que, partindo de um documentário radical, o processo criativo da obra desenvolve uma configuração de ficção como modo de colaboração. Seriam então, juntos, modo de produção e processo de criação, um todo equilibrado, mutuamente imbricados e complementares – assim como ficção e documentário o são no plano da linguagem.

O narrador de Benjamin encontraria num kuikuro um ótimo arquétipo. A oralidade é uma estrutura central do universo simbólico kuikuro, evidente, como em qualquer outro grupo indígena. Entre estes, contudo, este devir-narrador é acentuado com jogos de linguagem particulares, que provocam diretamente interações de enunciação oral; o narrador, agente *ativo*, pede ao interlocutor que lhe pergunte algo que queira falar. Este o faz, ora repetindo, ora enfatizando as pausas do narrador para incentivá-lo (Fausto, 2012). São dispositivos narrativos ameríndios, xinguanos, dispositivos kuikuro. Este procedimento cultural pode ser visto em alguns momentos no filme *As Hipermulheres*, como na primeira cena – e diálogo –

do filme, revelando logo de início não só o ambíguo jogo de ficção que se desenvolverá, mas, em latência, uma característica cultural, cosmológica do povo Kuhi Ikugü.

Há uma característica entre os kuikuro muito marcada. É que tudo vira ficção. Tudo é combinado. Isso fica claro no *Cheiro de Pequi*, na cena da morte do jacaré. Isso aconteceu porque faltava um elemento que desse uma animada ao mito, ao texto da história. Até que chegamos na encenação, e todo mundo aderiu a idéia. Mas para concretiza-la foi um problema. Fomos adiando, adiando [...] Mas o mais interessante é que ficaram algumas cenas por filmar. E o Takumã ficou de fazer essas cenas. E ele fez brilhantemente, inclusive mobilizando o principal pajé kuikuro para fazer uma das cenas. Da ficção, o que ficou por fazer, dirigir, pensar a continuidade. **A ficção entre os kuikuro não é uma questão. É um procedimento, um método de trabalho** (Carelli 2011: 99 – negrito meu)

O relato reflexivo é de Vincent Carelli, coordenador do Vídeo nas Aldeias e responsável pela primeira oficina de formação de vídeo nos kuikuro, em diálogo com os outros realizadores de *As Hipermulheres*⁸⁰. Quase dez anos após o início das formações, o Coletivo Kuikuro de Cinema mantêm-se fiel aos princípios da documentação de sua própria cultura; mas vem o fazendo por meio de um particular agenciamento de procedimentos cosmológicos de ficcionalização.

Nesta injunção de modo de produção e processo de criação há também, talvez, um traço deixado pela mediação do antropólogo Carlos Fausto: falante da língua e respeitado pelos chefes, ajudou não só os jovens realizadores kuikuro a romper barreiras culturais com a resistência dos mais antigos, mas fez perceber a Vincent que traduzir os mitos kuikuro em linguagem audiovisual “narrativa”, inteligível ou mesmo convencionalizada, seria uma interessante metamorfose. A presença e a antropologia compartilhada de Fausto foi certamente decisiva para o sucesso de um filme como *As Hipermulheres*.

O CKC mobilizaria, para além da evidente *auto-mise-em-scene*, uma operação de etnoficção paralela e ressoante com as experiências de Rouch. Mas *de e por* dentro da cultura kuikuro, agenciando eles o antropólogo, as *potências do falso* vem a revelar verdades latentes, invisíveis. A função fabuladora, que tanto Deleuze vibrou no cinema de Rouch, agora é agenciada pelos Outros: o pensamento selvagem nos olha.

⁸⁰ Diálogo em *Kuikuro*, In CARVALHO, Ana (org). **Video nas Aldeias: 25 anos**. Video nas Aldeias: Olinda, 2011.

O pensamento selvagem, mais próximo da arte como estado de vida do que da ciência como estado de investigação, inspirou as teorias de Levi-Strauss e Deleuze & Guatarri, entre outros, fornecendo-nos arrojados conceitos de “agenciamento” e de “reflexividade”. Assim, as ideias pós-estruturais de uma antropologia reversa (Wagner) - que reverte a perspectiva dos povos nativos para análise dos povos ocidentais - ou simétrica (Latour) - que investiga com o mesmo rigor etnográfico apontado aos “selvagens” para a sociedade moderna - já estariam latentes, assim, no pensamento selvagem dos cineastas indígenas, conforme sugere Caixeta de Queiroz (2008). Seguindo e rompendo a linha de força levi-straussiana em sentido *pós-estrutural*, o autor de *O Anti-Narciso* opera uma tradução intersemiótica cosmológica, dando significado científico (ocidental) ao pensamento teórico dos povos ameríndios.

Com uma ontologia ortogonalmente alterna ao modo de ver ocidental, como diria Viveiros de Castro (2003; 2015), o cineasta ameríndio, em construção coletiva de complexos discursos fílmicos, em jogos de narrativas e acontecimentos, hibridismo e singularidades, perspectivismo e globalização, estaria significativamente contribuindo assim para o debate sobre os problemas da pós-modernidade. Parte destas perguntas e respostas podem ser organizadas sob a problemática da relação entre estética e política. No caso de uma cosmopolítica (Stengers, 2014; Viveiros de Castro, 2015) em que o xamã é uma espécie de “diplomata” entre entidades e seres humanos e não-humanos, a arte resultante não é um objeto estético em si destinado a contemplação do sensível, mas sim uma agência que captura o olhar entre universos visíveis e invisíveis (Gell, 2013). A arte indígena no Brasil tem, portanto, uma função metafísica pedagógica de agência (Lagrou 2014), de narrar e guiar os seres sobre a cosmologia que rege o mundo, definindo e estriando neste, assim, uma *partilha do sensível* cosmopolítica, em uma forma singular de “resiliência da arte”, nos termos de Rancière (2014).

Como quase tudo na cosmologia ameríndia, esta imagem não é a coisa-em-si. Sendo o mundo atravessado por *multinaturalismos*, ou seja, pela capacidade de distintas naturezas e seus seres conviverem e sobreporem-se - humanos, animais e espíritos - evoca-se aí a perspectiva mitológica para dar forma a estes seres. Localizada em uma temporalidade anterior, a mítica indiferenciação ancestral dos seres atribuída ao *Pensamento Selvagem*⁸¹ por

⁸¹ “Pensamento selvagem” porque é um pensamento que se constrói com base nas qualidades sensíveis. Tal qual o *bricoleur*, o pensamento selvagem – ou mitológico – elabora estruturas organizando os fatos ou resíduos dos fatos (pedaços, pontas), ao contrário da ciência, que fabrica os fatos com base em estruturas (hipóteses e teorias). (Levi-Strauss, 2017 *apud* Caixeta de Queiroz, 2008)

Levi-Strauss (2007) e reinterpretada pelo *perspectivismo*⁸² de Viveiros de Castro (2015) é uma espécie de metamorfose que revela a real natureza dos seres em seu devir de transformação. Assim, “Mito não é história porque metamorfose não é o processo, ‘ainda não era’ processo e ‘jamais será’ processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é uma figura (uma figuração) do devir” (2015: 56).



Figura 36: Frame-still de *As Hipermulheres* (2011).

Entretanto, a despeito de tantas qualidades estéticas, técnicas e conceituais, o filme da cultura Kuikuro atravessou resistências, sobretudo de seus patrícios, no Brasil. Apesar de arrebatador prêmios importantes também nos festivais brasileiros, *As Hipermulheres* parece ter (re) movido também reações de preconceito, seja pela temática indígena e feminina, seja também pelo peso de outro fator formal, indigesto à crítica conservadora: um documentário sobre um assunto tradicional deveria exibir uma forma tradicional, mas ao acionar recursos performativos e ficcionais, o filme confunde o sendo comum cartesiano e expõe-lhe à incompreensão.

⁸² O *perspectivismo* ou o *multinaturalismo* de Viveiros de Castro (2003; 2015) é uma teoria antropológica que agencia uma tradução possível do xamanismo ameríndio, operando neste processo uma inversão ontológica em relação à epistemologia “ocidental”. Este movimento de duplo sentido, operado no equívoco, portanto, é a forma que o autor encontrou de tornar inteligível à racionalidade da modernidade ocidental – empiricista, teleológica e objetivista – que separa sujeito e objeto como sendo o segundo uma criação do primeiro.

Vincent Carelli retoma a questão do velho preconceito que os setores conservadores brasileiros reservam à cultura indígena, no debate por ocasião do lançamento na Mostra Competitiva Nacional do Festival de Gramado, em 2011:

O jornalista de O estado de São Paulo, Luiz Carlos Merten, que cobria o festival, comentava no seu blog a respeito dos seus colegas: “tem gente que morre só de pensar em assistir a filmes de índios” ou, “tem gente que acha que o filme nem devia estar no festival. Mas como se, como cinema, é o melhor brasileiro até agora?”

O crítico Marcelo Miranda, comenta: (...) Nesse sentido, a definição de ‘ficção’ e ‘documentário’ se esvai ao assistir *As Hipermulheres* – assim como a preconceituosa conotação de ‘filme de índio’, que inclusive circulou entre alguns jornalistas antes da sessão. Há, acima de qualquer pré-impressão, um trabalho elaborado e impactante de encenação, registro e criação de espaço.”

Enquanto uns elogiam, outros destilam seu racismo. Robledo Milani, presidente da Associação dos Críticos do Rio Grande do Sul, em seu blog <http://www.cineonda.com.br/as-hiper-mulheres> de 16/09/2011, escreve: “Este documentário (ou seria ficção?) parte de um tema curioso (...) para a realização de algo que soa tão distante e estranho a todos nós que nem chega a gerar frustração, reduzindo-se à indiferença. (...) A se temer apenas o fato de que Gramado tem tradição em premiar documentários com temática indígena – *Raoni*, *Serras da Desordem* e *Corumbiara* são apenas alguns exemplos. Basta agora a torcida que o equívoco não se repita.” (CARELLI, 2011: 49-50.)

Sem a necessidade de rebater críticas de senso comum aqui, acredito que, vendo de modo positivo, tais ruídos são incômodos reacionários, que podem ser tidos como reflexos sociológicos que constatarem as potências criativa, documental e patrimonial de uma obra única na filmografia mundial. Infelizmente, relembram-nos também o estado de exceção a que são submetidos os nativos brasileiros, na terra sem-lei que os colonos invasores fizeram de seus territórios ancestrais. A forte imagem dos Guarani Kaiowá respondendo as balas de seus agrogenocidas com rezas de karaí em *Martírio*, de Carelli (2016), serve-nos aqui de analogia do que a inesperada potência da cosmologia ameríndia é capaz.

5 Considerações finais

Valendo-se das experiências cinematográficas nos laboratórios coloniais com povos e culturas exóticas, certas estratégias de dominação da subjetividade também foram e são adaptadas internamente, conforme se viu, à sociedade urbana e massiva do mundo euro-americano. Não mais a bruta imposição da imagem de si sobre o outro, como no exemplo dos marroquinos de Carrière; em estratégia mais sofisticada, tratou-se então de persuadir através de uma retórica “pedagógica”, conservadora e autoritária, da integração filantrópica e paternalista ao Estado-Nação⁸³.

A “vanguarda realista” dissidente narrada por Joris Ivens, que combatia o *status quo* através de estéticas fragmentadas e discursos persuasivos, então foi capturada pelo aparato de quem combatia e entrou no mapa do Estado-Nação: seus adventos foram aparelhados e passaram por processos de *reterritorialização*; silenciada politicamente, seus métodos foram incorporados e apropriados sob processos de purificação e normatização, formatada em tipo-padrão, na busca de eliminar as vozes e discursos dissonantes do projeto de poder hegemônico.

Por dupla força de mercados e governos, absorvendo e diluindo os discursos e formas “desviantes”, conforme a história do cinema demonstra, o projeto de Grierson – apesar das críticas, embates, antipatias e dissensos – triunfou e o padrão de documentário anglo-americano foi se estabelecendo ao longo do século XX. Os filmes que tratavam do real, mas que rompiam com a normatividade e derivavam para inovações mais criativas ou disruptivas que as fronteiras institucionais e mercadológicas permitiam, ou foram obliterados pelas “escritas da história” dominantes ou enfrentaram o risco iminente de perder a legitimidade de uma representação “oficial” e logo decaíram ao limbo dos “experimentais”. Quando não (se trouxessem informações reveladoras ou idéias contestadoras dos regimes), eram, seguindo a orientação totalitária dos censores, simplesmente banidos.

Todavia, se o aparato político do Estado moderno busca a hegemonia total, tendo o totalitarismo por devir, as formas (regimes estéticos) resultantes de suas propagandas - diretas, subliminares ou através de estratégias retóricas - não foram nem serão capazes de

⁸³ *A cidade é uma só?* (Adirley Queiroz, 2012) parece ser, neste sentido, um filme-síntese do processo de modernização através da “purificação” e gentrificação, incorporando o discurso demagógico filantrópico e assistencialista do Estado para descortiná-lo em sua essência dominadora e hegemônica.

persuadir e mobilizar todos, no sentido de capturar *toda* a subjetividade de uma sociedade. A resistência de indivíduos e de coletivos, bem como a resiliência das subjetividades e das artes, seja na “suspensão da crença” ou no posicionamento marcado pela oposição libertária, contra-atacam com regimes *outros* que desviam dos dispositivos normativos de controle e homogeneização, propondo experiências estéticas que apontam para a (r)existência humana à margem.

É neste sentido que, no caso do documentário, um gênero discursivo moderno e político por definição, em que historicamente se colocam artistas-militantes *bricoleurs*, engajados em processos e causas sociais específicas, e, por outro, a *intelligentsia* do *status quo*, sugerimos que, desta disputa e injunção simbólica, um processo de dialética disjuntiva dá forma às obras. Assim, com base nos resultados da investigação empreendida nesta pesquisa, concluímos, por ora, que o filme documentário pode ser “lido” e analisado através de seus processos de criação e modos de produção pelo viés desta dialética disjuntiva entre o que estamos chamando precária e provisoriamente - como o próprio documentário o é - de “vanguardas realistas engajadas” e estratégias de aparelhamento estatal.

Portanto, aqui lançamos outra hipótese a ser devidamente encarada à frente: um filme documentário, independente de sua temática ou modo de abordagem, pode ser interpretado - e descortinado, desconstruído - sob a perspectiva da relação entre a base social/ lugar de fala (regime político) e sua intencionalidade de efeitos *no* real, conformando os regimes estéticos existentes. Seria este um método de análise “pragmático-reflexiva” do documentário? Uma tentativa de responder seria a de exercitar adiante esta hipótese em ensaios críticos, qual poderíamos testar sua real eficácia e potência.

* * *

Em filmes processuais compartilhados entre indígenas e parceiros, diferentemente da visão – e da imposição – tradicional brasileira, os indígenas não são tão-somente sujeitados, resguardando-se de suas respectivas autonomias (regime político) e autorias (regime estético). Enquanto escrevia sobre *As Hipermulheres*, um filme realizado entre 2010-2011, por exemplo, Takumã Kuikuro estava em Londres a convite do *London Anthropological Institute*

ministrando uma conferência internacional sobre a alteridade no cinema documentário e exibindo uma mostra de seus mais recentes trabalhos, em especial o curta-metragem “Aldeia Londres” (*London as a Village*, 2016), em que filma a metrópole inglesa da perspectiva etnográfica de um kuikuro.

Esta inversão da orientação do olhar nativo para o estranhamento da cultura eurocêntrica, que uma geração de autores identifica o *devoir* central de uma “antropologia simétrica” ou “reversa” está inoculada na cultura Kuikuro, movida na tensão entre o fascínio e a aversão da “cultura do branco”, sendo para o cineasta Takumã uma temática já recorrente, presente desde seus primeiros enquadramentos até se tornar uma perspectiva objetivada em trabalhos como *Karioka* (2015). Se a potência da antropologia simétrica estaria no pensamento e na teoria de poucos antropólogos engajados, seu poder de realização estaria de fato nas mãos dos (muitos) nativos à margem da euro-modernidade.

A sociedade como estética: antes e depois de Benjamin, os ameríndios não cansam de nos fornecer exemplos no sentido de como é possível “ver” o estado latente das coisas e questionar a sua manifestação “empírica”. Neste sentido específico, a semiótica, entre outros conhecimentos e ciências modernas, são adventos modernos do *pensamento selvagem*: se o estruturalismo de Levi-Strauss enfatizou esse movimento, o *pré* e o *pós* estruturalismo de Bakhtin e de Foucault valeram-se deste como manancial.

Enquanto atualmente os povos nativos do Brasil estão sofrendo os maiores ataques dos últimos tempos, com ameaça real de genocídios, o cinema produzido por estes povos, ao contrário do que poderia se imaginar, não vem a lançar imagens de denúncia: o lugar-função do cineasta indígena, conquistado dentro de suas sociedades tradicionais, vale-se do domínio da técnica e da linguagem audiovisual para aplicar recortes e traduções a suas cosmologias, em processos coletivos e compartilhados, compactuados em comunidade, por eles mesmos. Para problemas antigos insolucionáveis no mais-do-mesmo pós-moderno, olhares outros e vozes outras formam novas imagens. Ao contrário de telejornalismo de denúncia, o cinema ameríndio propõe, em nossos termos [ocidentais, acadêmicos], *a resiliência da arte perspectivada da sociedade contra o Estado*.

Se filmes de produção indígena como *As Hipermulheres* provocam tantas reações quanto à suas multi hibridações - ficção e documentário, masculino e feminino, visível e invisível, estético e político, coletivo/compartilhado/ comunitário e autoral, entre outras

dimensões do sensível - é porque atuam justamente na fronteira quente do saber *e* do poder. São obras que problematizam territórios demarcados e bem estriados da cultura ocidental euro-moderna por vieses alternos aos referenciais desta, valendo-se de perspectivas cosmológicas *outras* que invertem e desterritorializam as normas sedimentadas.

Surge em teóricos e pesquisadores atuais como Brasil (2013, 2015, 2016, 2017), Belisário (2014; 2016), Gonçalves (2016; 2008), Athias (2015), Carvalho (2012), Caixeta de Queiroz (2008), Bernadet (2006), entre outros, uma proposta positiva de *ler* estes filmes ameríndios, indígenas ou indigenistas em suas singularidades, tarefa mais delicada e inovadora que defendê-los em trincheiras (no estilo *Cahiers do Cinema*) ou ainda, de defini-los anacronicamente por “gênero” e “narrativa”. Entre algumas outras contribuições, incluímos a teoria onto-epistemológica do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2015) aplicada ao cinema indígena do Vídeo nas Aldeias e, em sua etapa adiante, parafraseando Carelli, ao Vídeo *das* Aldeias. Este último, tendo ou não vínculo genealógico com o VNA, é uma *forma* instigante para pensar o multiverso contemporâneo a partir de um referencial único e singular, *im-pré-visível* e radicalmente disruptivo: a própria perspectiva ameríndia, outrora brutalmente silenciada e doravante cinematográfica.

O cinema ameríndio, definido aqui pela autonomia estética e política de coletivos de realizadores nativos que dominam e compartilham os processos de criação e os modos de produção do audiovisual, pode fornecer - lançamos a hipótese - importantes subsídios para a discussão de problemas da chamada “crise da representação” pós-moderna. E, com os resultados das investigações, se *outras* questionamentos são fundados a partir das experiências híbridas no *entrelocal* pós-colonial (Bhabha, 1998) e na equivocidade da tradução intercultural (Viveiros de Castro, 2015), no tratamento de *outras* cosmologias, *outras* perguntas - talvez mais interessantes que as pretensas respostas a problemas “tradicionais - poderão ser lançadas.

A arte ameríndia é uma agência cosmológica do olhar *e* uma instrução pedagógica, conduzida por um pensamento *bricoleur* e rebelde que se faz no corpo, na fala, na interrelação entre seres de distintas naturezas. Portanto, não seria o cinema nativo - ao invés da palavra escrita e da pesquisa científica, formas *estrangeiras* - uma máquina privilegiada de adentrar e compreender a cosmologia ameríndia?

O cinema ameríndio agenciaria uma tradução intercosmológica?

Há muitas nuances e complexidades neste processo, inclusive do que os índios querem que saibamos, ou não. De modo que, propondo uma investigação positiva, sigamos na esteira de como bem colocou a questão André Brasil: “o que acontece quando a máquina fenomenológica do cinema se encontra com a máquina xamânica dos povos nativos?” (2016: 127). Seguiremos nesta esteira engajada e investigativa, ainda que sob a hecatombe mundial e o genocídio sistemático, porque saber é poder e, ainda que crepusculares, *outras* perspectivas culturais e cosmologias estão a emergir do caos contemporâneo: *há um outro mundo por vir*.

Referências

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é um dispositivo*. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLRED, Jeff. **American modernism and depression documentary**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- BANDEIRA, E. L. Philipi. **Espelho Nativo: imagens compartilhadas com os Tremembé de Almofala**. Fortaleza: UFC, 2014 (Monografia em Ciências Sociais). Departamento de Ciências Sociais.
- BAXANDALL, Michel. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAZIN, Andre. **A ontologia da imagem fotográfica**. In *O Realismo impossível*. (Org. César Guimarães e Ruben Caixeta Queiroz). 2016.
- Belisário, Bernard. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). UFMG: Belo Horizonte, 2014a.
- _____. *Os Itseke e o fora-de-campo no cinema kuikuro*. In: **Devires**, vol. 11, nº 2, p. 98-121, Jul/dez 2014b.
- BELLOUR, Raymond. *A dupla hélice*. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: ed. 34, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Arte e Técnica, Magia e Ciência**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENTES, Ivana. *Câmera Muy very good pra mim trabalhar*. In **Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar indígena**. Rio de Janeiro, 2004.
- _____. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. In **Revista ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 242 a 255, 2007.
- BERNADET, Jean Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. “Documentários de busca: *33 e Passaporte Húngaro*”. In: LABAKI, A. & MOURÃO, M. D. (org.) **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. “Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade”. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- BRASIL, André. “Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo”. *Devires — Cinema e Humanidades*, v. 9, n. 1, pp. 98-117, 2012.
- _____. “Traduções do visível e do invisível em Curadores da terra-Floresta (2013) e Xapiri (2012)”.

- _____. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. In **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, 2016.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, EDUFMG, 1998.
- BLOOM, Peter J. **French Colonial documentary: mythologies of humanitarianism**. Mineapolis/ Londres: Minnesota University Press, 2008.
- CAIXETA DE QUEIROZ Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In **Devires**, V.5, N.2. Belo Horizonte, 2008.
- CARELLI, Vincent. *Moi, un indien*, 2004. Disponível em: www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24. Acesso em: 7 set 2009.
- _____. “Um novo olhar, uma nova imagem” In In ARAÚJO, Ana C. & CARVALHO, Ernesto de. (org). **Video nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- CARRIERE, Jean Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. *Imagens de índios no século XVI*. In: (1990)
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: declínio da imagem renascentista do índio*. In: **Varia História**. Belo Horizonte: vol. 24, Nº 40, 2008.
- Clastres, Pierre. **A Sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- _____. *Os homens ordinários. A ficção documentária*. In: **O comum e a experiência da linguagem**. GUIMARÃES; OTTE; SEDLMEYER (orgs.). Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- COX, Kirwan. *The Grierson files*. In: **Canada Cinema**. 1979.
- CURTIS, Edward S. **The North American Indian** (Vol. 1). Acervo online em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/ecur/>
- CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: literatura e antropologia no século XX**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. São Paulo: 2014.
- DANOWSKI, Débora & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há um mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DELEUZE, Gilles. “As potências do falso”. In **A imagem-tempo (Cinema II)**, Rio de Janeiro: Brasiliense, 2013.
- _____. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- _____. *O ato de criação*. Palestra transcrita, traduzida e publicada no jornal Folha de São Paulo. Folha Ilustrada: 27 de junho de 1999.

- _____. & GUATARRI. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. “Acerca do ritornelo”. In: **Mil Platôs** (vol.4). São Paulo. Ed.34, 2012a.
- _____. “O liso e o estriado”. In **Mil Platôs** (vol. 5). São Paulo: Ed. 34, 2012b.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 32, 2012.
- DUBOIS, Phellipe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. São Paulo: Brasiliense: 1990.
- ELLIS, Jack. **John Grierson: Life, Contributions, Influence**. Southern Illinois University Press, 2000.
- Evans, Gary. **John Grierson and the National Film Board: The politics of Wartime propaganda**. Toronto: University of Toronto Press: 1984.
- FAUSTO, Carlos. “No registro da cultura”. In CARVALHO, Ana & CARVALHO, Ernesto de. (org) **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- _____. “Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses”. *Journal de La Société des Americanistes*, 98 (1), p.63-80, 2012.
- FECHINE, Yvana. “O Vídeo como projeto utópico de televisão”. In MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: Três décadas do Vídeo Brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária., 2007.
- _____. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário, um outro cinema**. São Paulo: Papyrus, 2011.
- GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- GRIERSON, J. *First Principles of Documentary*. In BARSAM, Richard. **Nonfiction film theory and criticism**. Indiana: Indiana University. Press; 1996. [Ed. Brasileira: LABAKI, Amir. (org) **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify; 2015.
- GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- Grossberg, Lawrence. **Cultural Studies in a Future Tense**. Durham and London: Duke University Press: 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2014.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1996.
- IVENS, Joris. *Documentário: subjetividade e montagem*. In: LABAKI, Amir. (org) **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify; 2015.
- JACOBS, Lewis. **The documentary Tradition**. Nova York: Norton & Company, 1979.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014 [1988].

- _____. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp: 2006.
- LABAKI, Amir. **A verdade de cada um** (org.) São Paulo: Cosac Naify; 2015.
- _____. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. São Paulo: Ed. 34. 1994.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 2007.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____. & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MACDONALD & COUSINS, **Imagining Reality: the Faber book of documentary**. Londres: Faber & Faber, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas, Pós cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2011.
- _____. **Made in Brazil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- Mattelard, Armand & Michelle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: 2011
- MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. **Árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Psy, 2011.
- MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Feldman, Ilana MAZORQUI. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário contemporâneo brasileiro**. São Paulo: ECA/USP (Tese de doutorado), 2012.
- MIGLIORIN, César. “Documentário recente brasileiro e a política de imagens” In (org.) **Ensaio sobre o real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- _____. *Território e virtualidade: quando a “cultura” retorna ao cinema*. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 275-295, 2013.
- MONTAIGNE, Michel de. *Dos Canibais* [1580]. In *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- NICHOLS, Bill. **Documentary Film and Modernism Avant-Guard**, 2001. Chicago: *Critical Inquiry*, Vol 27, N°4, 2001.
- _____. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Imagens de índios no século XIX*. In: **Índios do Brasil**. 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo, Ed. 34, 2005.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.
- _____. **A Fábula cinematográfica**. São Paulo: Papyrus, 2013.
- _____. **As distâncias do cinema**. São Paulo: Contraponto, 2012b.
- _____. **As políticas da ficção**. Lisboa: KKYM, 2014.
- ROTHA, Paul. **Documentary Film: the use of the médium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality**. London: Faber & Faber, 1970 [1935].

- ROUCH, Jean. Entrevista com Jean-Paul Colleyn. **Cadernos de Antropologia e Imagem** 1, 1995.
- _____. *The camera and man*. In Hockings, P. **Principles of visual anthropology**. Berlin/New York, 1995.
- RUBY, Jay. *A Re-examination of the Early Career of Robert J. Flaherty*. **Quarterly Review of Film Studies**, Outono de 1980.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STENGERS, Isabelle. La propuesta cosmopolítica. **Revista PLÉYADE**. pp.17-41, 2014.
- STOT, William. **Documentary Expression and the American Thirties**. Nova Iorque: Oxford University Press; 1973.
- TACCA, Fernando de. *Luiz Thomas Reis: Etnografias filmicas estratégicas*. In **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. TEIXEIRA, F. E. São Paulo, Summus, 2004.
- TAGG, John. **The Burden of Representation**. Mineapolis: Minesota Univerty Press, 1993. (Ed. castelhana: **El peso de La representación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili; 2005.)
- TEIXEIRA, Cristina __. Vieira de Melo. “O documentário como gênero audiovisual”. **Comum Inf.**, Vol. 5, nº 1/2, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. 2002
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. “O mármore a murta”. In **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *A construção do corpo na sociedade xinguana*. Rio de Janeiro: UFRJ (Museu Nacional), 1979.
- XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema** (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 2008.

Apêndice A

ÍNDICE DE FILMES

- A cidade é uma só?* (Adirley Queiroz, 2012)
A família de Elisabeth Teixeira (Eduardo Coutinho, 2014)
A festa da Moça (Vincent Carelli, 1986)
A pessoa é para o que nasce (Roberto Berliner, 2004)
Ao redor do Brasil (Thomaz Reis, 1932)
A Vizinhança do Tigre (Affonso Uchoa, 2013),
As Hipermulheres (Carlos Fausto, Leo Sette e Takumã Kuikuro, 2011)
As aventuras de Paulo Bruscky (Gabriel Mascaro, 2010)
Aboio (Marília Rocha, 2005),
Acidente (Pablo Lobato e Cao Guimarães, 2006),
Álbum de Família (Wallace Nogueira, 2009),
Alma do osso (Cao Guimarães, 2004)
Andarilho (Cao Guimarães, 2007)
Arraial do cabo (Paulo César Sarraceni e Mário Carneiro, 1959)
Aruanda (Linduarte Noronha, 1961)
Avenida Brasília Formosa (Gabriel Mascaro, 2010)
Ballet Mecanique (Fernand Léger, 1921)
Berlin, Sinfonia da metrópole (Walter Ruttmann, 1927)
Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queiroz, 2014)
Cabra Mercado para Morrer (Eduardo Coutinho, 1984)
Cheiro de Pequi (Takumã Kuikuro, 2006)
Chuva (Joris Ivens, 1929);
Cidadão Jacaré no cinema (Firmino Holanda, 2002),
Circo (Arnaldo Jabor, 1965)
Coal Face (Alberto Cavalcanti, 1934)
Corumbiara (Vincent Carelli, 2006)
Crônica de um verão (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960)
Do outro lado da sua casa (Tadeu Jungle, 1986)
Do outro lado do rio (Lucas Bambozzi, 2004)
Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012)
Drifters (John Grierson, 1932)
Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002)
Espelho Nativo (Philipi Bandeira, 2009)
Entusiasm (Dziga Vertov, 1932)
Entr'Acte (Rene Claire, 1924)

Estamira (Marcos Prado, 2004)
Garrincha, alegria do povo (Joaquim Pedro de Andrade, 1963)
HU (Pedro Urano, 2011)
In the Land of Headhunters (Edward s. Curtis, 1914)
Índios Witotos do rio Puntomayo (Silvino Santos, 1916)
Industrial Britan (Robert Flaherty e John Grierson, 1930)
Iracema – uma transa amazônica (Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974)
Jesus no Mundo Maravilha (Newton Cannito, 2007)
Jogo de cena (Eduardo Coutinho, 2007).
KFZ-1348 (Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, 2007)
Kino-Pravda - Extratos de Cine-Verdade (Dziga vertov, 1922-1924)
Manhatta (Paul Strand e Charles Cheeler, 1921)
Maioria Absoluta (Leon Hirzman, 1964)
Memórias do Cangaço (Paulo Gil Soares, 1965)
Mestres Loucos (Jean Rouch, 1959)
Moana (Robert Flaherty, 1926)
Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922)
Nelson Cavaquinho (Leon Hirszman, 1968)
Night Mail (Harry Watt, 1933)
No Paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922)
Nós que aqui estamos, por vós esperamos (Marcelo Massagão, 1999)
O dia em que lua menstruou (Takumã Kuikuro, 2006)
O fim e o princípio (Eduardo Coutinho, 2005)
O homem com a câmera (Dziga Vertov, 1929)
O homem que engarrafava nuvens (Lírio Ferreira, 2009)
O prisioneiro da grade de ferro (Paulo Sacramento, 2003)
O túmulo de Alexandre (Chris Marker, 1992)
Opinião pública (Arnaldo Jabor, 1968)
Pacific (Marcelo Pedroso, 2009)
Pan-Cinema Permanente (Carlos Nader, 2009)
Passaporte Húngaro (Sandra Kogut, 2002)
Preto e Branco (Carlos Nader, 2004)
500 almas (Joel Pizzini, 2004)
Rien que les heures (Alberto Cavalcanti, 1926)
Rituaes e Festas Bororo (Thomaz Reis, 1917)
Rocha que voa (Erik Rocha, 2002)
Rua de mão dupla (Cao Guimarães, 2004)
Sábado à Noite (Ivo Lopes Araújo, 2006)
Santiago (João Moreira Salles, 2007)

Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999)

Serras da desordem (Andrea Tonacci, 2006)

Turksib (Victor Turin, 1929)

33 (Kiko Goifman, 2003)

Últimas conversas (João Moreira Salles, 2015)

Uma encruzilhada aprazível (Ruy Vasconcelos, 2006)

Vilas Volantes (Alexandre Veras, 2004)

Violência S/A (Newton Cannito, 2004)