

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO RELAÇÕES PÚBLICAS

JULIA ALEXANDRA ZORTÉA SOARES

IMAGENS ABISMADAS:
“CULTURA” E AGENCIAMENTOS ESTÉTICOS NOS CINEMAS INDÍGENAS

PORTO ALEGRE

2015

JULIA ALEXANDRA ZORTÉA SOARES

IMAGENS ABISMADAS:

“CULTURA” E AGENCIAMENTOS ESTÉTICOS NOS CINEMAS INDÍGENAS

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social; habilitação Relações Públicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Jamer Guterres de Mello

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Zortéa Soares, Julia Alexandra
IMAGENS ABISMADAS: "CULTURA" E AGENCIAMENTOS
ESTÉTICOS NOS CINEMAS INDÍGENAS / Julia Alexandra
Zortéa Soares. -- 2015.
85 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.
Coorientador: Jamer Guterres de Mello.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Relações Públicas, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. cinemas indígenas. 2. cultura com aspas. 3.
micropolítica. 4. partilha do sensível. 5. ASCURI
Brasil. I. Rocha da Silva, Alexandre, orient. II.
Guterres de Mello, Jamer, coorient. III. Título.

JULIA ALEXANDRA ZORTÉA SOARES

IMAGENS ABISMADAS:

“CULTURA” E AGENCIAMENTOS ESTÉTICOS NOS CINEMAS INDÍGENAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Relações Públicas.

Aprovado em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Alexandre Rocha da Silva – UFRGS

Orientador

Prof. Ms. Jamer Guterres de Mello – UFRGS

Coorientador

Prof^a. Dr^a. Lizete Dias de Oliveira – UFRGS

Examinadora

Prof. Ms. Felipe Diniz – UFRGS

Examinador

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL FACULDADE DE
BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado.....
.....
.....
de autoria de, estudante do curso de.....
....., desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Alexandre Rocha da Silva

AGRADECIMENTOS

ˆFilé, Alemoa, Magra Lê, Tetê e Jorge, a primeira turma de faculdade que fiz participo desde que Andi e Guinho engravidaram durante uma de suas férias do prédio 8 da Puc. Régis, tu também estás aqui. Sofiazinha Eugênia e Santigo Leon e Duda e Pedro, irmãozinhos, vocês também não escapam. E, especialmente, você, Sofia Alexandra.

ˆAndrea e Paulo, vocês novamente, por fazerem com que cada abraço valha por todos os que há foram e os que ainda serão dados.

ˆMaurição, Chaves, Raquel, Tiagão e Ângelo pelos primeiros passos de um novo-velho caminho iniciado em 2009/2. À multiplicidade na n-1 dos Ovos e Llamas e Geramor: Marinho, Harry e Maurição (de novo). Às amizades todas proporcionadas pela quadra de basquete da Fabico.

†Ao Luci, que oferece: mesa, banho, toalha, tosa, quarto (nota de rodapé 8, capítulo 4) e, mais recentemente, a Bruna, espaço de vicissitude. Obrigada pelas cartas da última madrugada†

ΔGustavo Petry, companheiro com quem pude compartilhar um fazer-lar de primeira viagem, ««irmão»» de uma casa azul que tem uma mesa vermelha na cozinha, com três salas que se multiplicaram em tantas outras a cada mudança de móveis.

≈Aos tccendxs companheirxs dessa caminhada: Júlia, Nicolas e Bruna. À Kailã e à Suelen que também me deram as mãos nessa jornada e aguardam pelas suas.

ˆCléo, Lulu, Gui, Lili, Cláudia, Lauro, Dalva, Dagui, João, Vó Valda, Vô Artêmio, Nona Gema, Tia Údi, Tio Chico, Tio Artêmio: as famílias que me tem bem.

ˆAo que foi reservado para os últimos momentos e engrandeceu toda a experiência da graduação, etapa que já anuncia seu fim-novo-começo: ◊GPESC, discussões sem fim nem começo que rizoma nesta monografia; em especial, Jamer e Alexandre, a quem devo muitos prazos e inadimplências, além das valiosas contribuições, orientações e caminhos por onde se multiplicaram expectativas e reflexões teóricas implicadas no espaço-tempo caósmico; ΔˆXÂMØN BRUJÆRIAS, a constelação que se exterioriza transformando o que está por vir. Laura, Jéssica, Jess, Julia, Júlia e Val. Mais que amigas, uma cidade-garota-rizomática.

ˆÀ história da Oleira Ciumenta, aos quadros de Gauguin, aos livros da Coleção Pachachá, da Editora Kuarup, aos badulaques de semente e aos vasos de cerâmica: objetos que insinuavam a nudez do pensamento de um corpo selvagem e heteróclito que constituíram a entrada e os encontros primeiros com a cosmologia dos povos indígenas. Principalmente, à luta dos territórios Hunikui e Terena que liberam a multiplicidade de seus regimes tradicionais de

conhecimentos, que ocupam também as páginas que seguem e aos quais eu agradeço por tudo que pude aprender.

≈Ao lugar que guarda a adolescência e muitos amigos, o pôr do sol, o pôr da lua e a geografia que lembra o futuro: Belém Novo.

“Josemar, pelas vidádivadívidativas encruzilhadas que nos amarram.

·Elza, Beth, Ava e Velho Amarelo.

Por último, e não menos importante, uma pessoa-sem-categoria e que tem mil nomes. Um rizoma de vida, trabalho, amor, completude e contradição que, por isso mesmo, constante daquele instante em diante: Álvaro.

RESUMO

Esta monografia se dedica a estudar, pela perspectiva dos agenciamentos, os processos de constituição estética da linguagem audiovisual dos filmes *Xinã Bena – Novos Tempos* (Vídeo nas Aldeias, 2006, 52min) e *Ipuné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena* (ASCURI Brasil, 2010, 23min) – ambos foram produzidos em oficinas de formação em audiovisual e fazem parte de projetos que fomentam esta atividade junto a aldeias e Terras Indígenas no Brasil. Para tanto, problematizamos o cinema indígena através dos conceitos de “cultura”, micropolítica e partilha do sensível, para pensá-lo sob a ótica de um processo de constituição estética da linguagem audiovisual. Dividido em três partes, primeiramente o trabalho retoma as discussões sobre documentário, cinema e cinema indígena. Em seguida desenvolve o referencial teórico e, na terceira parte, analisa os filmes citados pela construção da noção de agenciamentos estéticos, pensando que “cultura” é colocada em circulação através dos agenciamentos estéticos da linguagem dos filmes.

Palavras-chave: cinemas indígenas; partilha do sensível; micropolítica; cultura com aspas; ASCURI Brasil; Vídeo nas Aldeias

ABSTRACT

This monograph is devoted to study, by the *assemblage* perspective, the aesthetics constitution processes of cinema's language in *Xinã Bena – Novos Tempos* (Vídeo nas Aldeias, 2006, 52min) and *Ipuné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena* (ASCURI Brasil, 2010, 23min) films – both of them were produced in audio-visual workshops that are promoted in Brasil's indigenous territories. To this end, we problem the indigenous cinema through the concepts of “culture”, micropolitics, and distribution of the sensible, to think it as an aesthetics process of the language's constitution. The following paper is divided into three parts, in the first one we restore the arguments about documentary, cinema and indigenous cinema. Over then, we build up the theories to, finally, analyze the mentioned films by the constructed notion of aesthetics *assemblages*, thinking about what “culture” rises in it's language.

Keywords: indigenous cinemas; distribution of the sensible; micropolitics; “culture”; ASCURI Brasil; Vídeo nas Aldeias

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – cartaz do filme <i>Nanook do Norte</i>	16
Figura 2 – processo de realização da oficina.....	59
Figura 3 – o antecampo absorve o campo e o fora-de-campo.....	62
Figura 4 – montagem paralela que associa Sebastiana à menina do varal.....	74

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	11
2. MUNDOCUMENTÁRIOOUTRO - O MUNDO, O DOCUMENTÁRIO, O OUTRO...14	
2.1 – O Nanook de Vertov, o Flaherty de Jean Rouch e o Vídeo Nas Aldeias de Tonacci.....	14
2.2 – Vídeo nas Aldeias (VNA).....	20
2.3 – Cultura e “cultura”.....	29
3. OBRA DE ARTE & MICROPOLÍTICA.....	36
3.1 – Micropolítica e Agenciamentos.....	37
3.2 – Partilha do Sensível e Regime Estético.....	45
3.3 – Agenciamentos Estéticos.....	53
4. ATRAVESSAMENTOS.....	56
4.1 – <i>Xinã Bena – Novos Tempos</i>	57
4.1.1 – Agenciamentos estéticos, antropologia nativa, “cultura” e antecampo.....	61
4.2 – <i>Ipuné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena</i>	66
4.2.1 – Vídeo Índio Brasil, Ascuri e o Mato Grosso do Sul.....	66
4.2.2 – Imagens abismadas de <i>Ipuné</i>	68
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS.....	80

1. INTRODUÇÃO

Nos caminhos pelos quais se procurou construir este trabalho de conclusão de curso, sempre esteve presente a indagação sobre as múltiplas faces que compõem o processo de realização de um filme, dada a própria coletividade que combina cada etapa da sua constituição. Entre as diferentes formas pelas quais se pode estudar o cinema, procuramos deter nosso olhar desde o primeiro momento para as realizações audiovisuais que abrangem a possibilidade de transformar os próprios elementos de criação, quando o processo subverte os caminhos pelos quais se está aprendendo a trilhar, ao mesmo tempo em que se exercitam as diversas habilidades necessárias para a criação de um filme.

Nesse sentido, ainda entre as muitas possibilidades de pesquisa que se encontram em um recorte inicial, a escolha se deu no sentido de pensar sobre as realizações que são produzidas em oficinas audiovisuais. O interesse era de refletir sobre essas atividades de formação que compreendem o compartilhamento sobre uma experiência, sobre um saber, a partir de um momento expositivo, seguido da realização de um laboratório que expõe as possibilidades de experimentação e de prática deste saber. Trata-se, evidentemente, de um espaço de criação audiovisual bastante amplo, que abrange projetos os mais variados e, do interesse por este vasto cenário, a opção foi a de pesquisar a iniciativa sobre a qual menos se tinha conhecimento, aquela que produzia um interesse de pesquisa. Com efeito, o projeto Vídeo nas Aldeias, um nome que existia somente como memória sonora de uma iniciativa, foi a porta de entrada para as discussões que se voltam para o cinema indígena.

No interior desta temática, na perspectiva de estudar o cinema através do processo pelo qual se constitui a estética de seu produto, um filme, o problema de pesquisa desta monografia se desenha no questionamento sobre a estética de uma obra audiovisual a partir do seu processo de realização. Para tanto, nos perguntamos: como um processo no qual se aprende a fazer um filme pode constituir sua estética? Ou, de acordo com o aporte teórico dessa pesquisa, como os agenciamentos estéticos partilham o sensível? Assim, pensaremos em processos audiovisuais que se constituem a partir da noção de agenciamento, proposta pelas discussões de Félix Guattari (2001), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) e Félix Guattari e Suely Rolnik (1992). Já no que diz respeito à constituição estética desse agenciamento, estudaremos a noção de estética a partir do que Jacques Rancière (2009a, 2009b) compreende por partilha do sensível.

Para tanto, compomos o *corpus* da pesquisa a partir de dois filmes produzidos em diferentes propostas de oficinas em aldeias indígenas. O primeiro deles é *Xinã Bena – Novos*

Tempos (2006, 52min), filme produzido pelo Vídeo nas Aldeias¹. O projeto, criado em 1987 por um grupo de antropólogos, faz parte das primeiras experiências que ocorreram no Brasil, nas quais, o encontro entre o audiovisual e os povos tradicionais tinha como objetivo fazer com que estes povos deixassem de ser o objeto da perspectiva daquele que filma para fazerem do filme o seu ponto de vista. Portanto, o filme em questão é fruto de um longo processo de transformação e de amadurecimento das atividades do VNA. *Ipuné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena* (2010, 23min), é o segundo filme que compõe o *corpus* do trabalho. A produção foi realizada em 2010, em uma das oficinas do festival Vídeo Índio Brasil e é assinada pela Associação Cultural de Realizadores Indígenas ASCURI Brasil, coletivo criado em 2012, cujos integrantes já atuavam e participavam de iniciativas de formação em audiovisual promovidas em aldeias do estado do Mato Grosso do Sul.

Ao lançar a problematização da pesquisa sobre os processos de produção audiovisual desenvolvidos por estes filmes, se perfaz o objetivo de compreender como os agenciamentos constituem a estética desses produtos – observando sua constituição estética a partir de elementos formais do audiovisual – e perceber quais os deslocamentos que esses agenciamentos operam na experimentação desses elementos da linguagem audiovisual que a oficina possibilita.

Para tanto, tomamos como perspectiva metodológica a amplitude que as formas não-representativas do pensamento produz e, tendo em vista o alargamento da abrangência que se estabelece, poderemos analisar o *corpus* em função das intensidades e dos fluxos de seu processo, ao invés de encará-lo como um dado fixo e estável. Dessa forma, nossa metodologia se concentra em construir a noção de agenciamentos estéticos para utilizá-la como critério de estabelecimento das figuras que serão analisadas em cada filme do *corpus*. Feita a construção desses pontos de análise, é a própria categoria de agenciamento estético dessas figuras que passa a ser contrastada com os aspectos que desejamos analisar, a saber: como os agenciamentos estéticos partilham o sensível? Que micropolíticas são produzidas esteticamente por estas experiências que fazem circular a “cultura”?

Assim, o trabalho foi organizado em 5 capítulos, entre os quais esta introdução compreende o primeiro deles. Em sua próxima parte, num primeiro momento, fazemos a exposição da trajetória do Vídeo nas Aldeias, explicando seu contexto de criação e mencionando iniciativas semelhantes. Esta descrição é permeada pela articulação do projeto a debates que envolvem o cinema, a etnografia e o documentário. Na segunda seção do

¹ No decorrer do texto o projeto Vídeo nas Aldeias será referido também pela sigla VNA.

capítulo, aprofundamos esta contextualização a partir da discussão sobre o termo “cultura” com aspas, noção que está na base dos textos sobre o VNA, tomados como base para a primeira parte do capítulo.

A base teórica do trabalho tem por objeto o estudo das noções de agenciamento e multiplicidade, a partir das discussões feitas por Guattari (2001), Deleuze e Guattari (1995) e Guattari e Rolnik (1992); e também dos estudos de Rancière (2009a; 2009b) sobre o que ele designa por constituição estética. Este terceiro capítulo está subdividido em três partes: na seção Micropolítica e Agenciamentos, o texto busca compreender a perspectiva que permite interpelar o *corpus* da monografia a partir de sua processualidade; no ponto seguinte, Partilha do Sensível e Regime Estético, procuramos traçar os contornos e os critérios em torno da discussão sobre estética, de forma a esclarecer a compreensão e a forma pela qual empregamos o uso desse termo; na última parte é feita a sistematização das duas seções anteriores com o intuito de apontar para a categoria de agenciamentos estéticos como o principal critério de construção, observação e análise dos objetos.

A partir das análises dos filme *Xinã Bena – Novos Tempos* (VNA, 2006, 52min) e *Ipuné Kopneoti Terenoe, Cerâmica Terena* (Ascuro, 2010, 23min) a noção de agenciamentos estéticos será desenvolvida e experimentada em contraste com os elementos que foram destacados no segundo capítulo, para pensar os aspectos formais que o processo de cada filme instaura esteticamente, a fim de observar os objetivos elencados pelo problema de pesquisa.

Por fim, na conclusão do trabalho, o percurso da pesquisa é retomado e cotejado com a produção das análises sob a disposição de comentar criticamente seus resultados e apontar possíveis avanços para os estudos dessa temática.

2. MUNDODOCUMENTÁRIOOUTRO - O MUNDO, O DOCUMENTÁRIO, O OUTRO

Nas expressões audiovisuais que compõem as dimensões do agenciamento estético indígena não é do interesse desse trabalho pensar sobre a apropriação que povos tradicionais indígenas, “em geral”, fizeram da tecnologia, nem de pensar em uma estética específica de um dado grupo étnico, tampouco compreender uma “estética indígena” igualmente generalista que aglutina as diversas experiências produzidas por índios, não-índios e em relações interétnicas. Antes, o que mobiliza os estudos dessa monografia, a partir da base teórica, são os agenciamentos estéticos dessas expressões, termo que será desenvolvido e aprofundado nas análises.

Para tanto, vamos nos aproximar, primeiramente, dos debates acerca do projeto Vídeo nas Aldeias através de alguns artigos de Cezar Migliorin (2013), André Brasil (2013a, 2013b e 2012) e Amaranta Cesar (2013 e 2012). O intuito de sistematizar essas leituras é o de observar as abordagens que podem ser feitas a partir do olhar do cinema para as experiências do VNA. Ao mesmo tempo, esta forma de proceder será bastante valiosa para pensarmos o filme da Ascuri, experiência sobre a qual há apenas um trabalho acadêmico, publicado em 2015 (pelo menos até a finalização desta monografia, feita em dezembro do mesmo ano).

O ensaio sobre cultura com aspas, de Manuela Carneiro da Cunha (2009) será um interlocutor de aproximação aos debates contemporâneos sobre experiências mais amplas de relações interétnicas, de forma a localizar as questões que constituem esses processos transculturais que mobilizam os agenciamentos estéticos, a cultura e a “cultura”¹, não somente nos filmes do Vídeo Nas Aldeias, como mostram os textos acima citados, ou nos casos em torno de direitos tradicionais, conforme o ensaio de Cunha, mas também no filme *Ipuné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena*.

2.1 – O Nanook de Vertov, o Flaherty de Jean Rouch e o Vídeo Nas Aldeias de Tonacci

As discussões que se dão em torno do projeto Vídeo nas Aldeias trouxeram diversos olhares sobre experiências seminais do encontro entre o cinema e o outro, bem como os

¹ Reflexão sobre o termo cultura ocasionada pelo ajuste que os povos originários fazem ao importar a categoria pela qual os antropólogos se referem a eles. Disso decorre que a “cultura” acaba sendo uma categoria reflexiva para esses povos sobre sua cultura (a rede invisível na qual estamos suspensos que organizam certos princípios de uma dada sociedade). Assim, a “cultura”, com aspas, trata-se de uma citação da própria cultura sobre a cultura. “Tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma” (CUNHA 2009, p. 356). Trata-se da maneira como um grupo performa e cita reflexivamente a própria cultura (BRASIL, 2013a). Na seção 2.2 deste capítulo nos deteremos a essa discussão com maior acuidade.

pontos de vista pelos quais as discussões sobre estas experiências se desenvolverão pensando as intensidades que compõem esse agenciamento.

O cineasta Robert Flaherty, ao fazer a montagem de seu primeiro registro dos esquimós do Ártico canadense, realizado durante uma expedição de sondagem no local de 1913 a 1914, acabou perdendo inteiramente este material por conta do fogo (pois o nitrato de celulose, material utilizado na fabricação das películas à época, como sabemos, era altamente inflamável). Esse fato o levou novamente à empreitada de filmar os esquimós, dessa vez apenas com o intuito de fazer um filme, sem a necessidade de inventariar o território. O próprio Flaherty comenta² que a tragédia passou a ser uma grande sorte, dado o seu caráter “amador” do material perdido. Dessa segunda empreitada, lançando mão da decupagem clássica da linguagem do cinema mudo em seu apogeu (anos 1920) – campo, contracampo, decupagem de planos e intertítulos –, Flaherty monta o paradigmático *Nanook do Norte – uma história sobre a vida e o amor no Ártico atual*³ (Robert Flaherty, 1922, 78min) (figura 1). De fato, não era um documentário o que Flaherty buscava realizar, muito menos assim denominava sua obra (FLAHERTY, 1922; BRITO, 2011). A questão importante aqui, é que esse filme – sobre uma dada pesca tradicional do Ártico canadense que parece ainda prescindir de arpões – inaugura, de fato, o registro cinematográfico de um grupo étnico alheio à modernidade metropolitana (CUNHA, 2009), aquilo que, do ponto de vista ocidental, se chama por Outro. A partir de *Nanook* se intensificam as discussões sobre os procedimentos e metodologias do cinema, sob a égide do documentário como depositário de algum teor de verdade e de não-mediação da realidade filmada – é em relação a esse interdito que os cinemas Direto e *Vérité* irão postular seus princípios de realização. Este é um tópico especialmente decisivo na história do cinema e sobre o qual muito já se escreveu – que começa ainda antes de *Nanook*, com a vanguarda construtivista russa –, mas o nosso interesse aqui é observar, mais detidamente, um aspecto fulcral desse contexto de “o que é verdadeiro diante da câmera?”, a propósito: “o que é verdadeiro do Outro diante da câmera?”. Apesar da aparente tautologia, veremos mais a seguir como uma questão se perfila na outra, bem como apontaremos também para outra indagação sobre o outro e a verdade, para além do cinema: “o Outro ainda é autenticamente o Outro?”.

² FLAHERTY, Robert. *Como filmei Nanook do Norte*, 1922. In: FORUM Doc.BH – catálogo, 2011.

³ tradução nossa, nome original: *Nanook of the Nort: A story of life and love in the actual artic.* (figura 1).

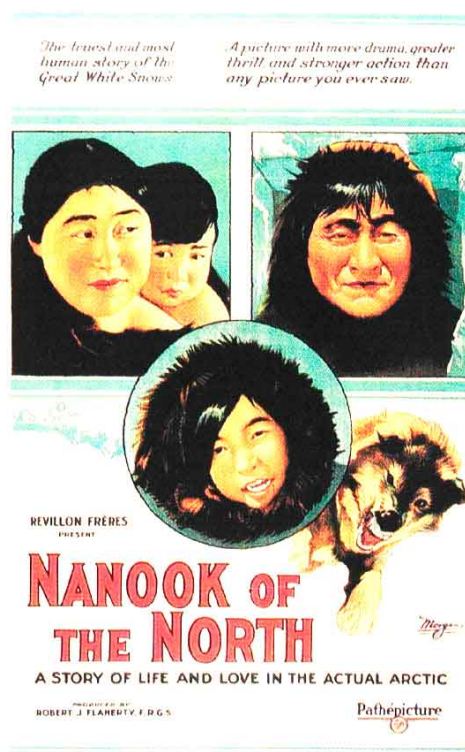


Figura 1 – cartaz do filme *Nanook do Norte*

No caso do filme *Para que o mundo prossiga* (Pierre Perrault, 1963, 105min), há novamente uma pesca tradicional em pauta: uma prática artesanal de pescar as “belugas”⁴, que havia desaparecido há quarenta anos (na época da filmagem) da Île-aux-Codres – também no Canadá. Nesse caso, o filme não somente registra a retomada de uma extinta forma de pescaria, mas também instiga uma pesca nova, lançando o passado numa expressão presente como coisa viva, a partir do dispositivo da (re)encenação da tradição: “uma ação catalisadora de falas e performances que, na sua capacidade de religar homens e mulheres ao passado, recolocam-no à disposição do presente, liberando um pensamento sobre a diferença” (CESAR, 2012, p. 91). Nesse sentido, tomar o filme de Pierre Perrault⁵ como referência, ao invés de *Nanook*, é uma forma de assumir a impossibilidade de documentar um “patrimônio cultural” e a extrema complexidade de filmar uma tradição em seu movimento de transformação e nas tensões provocadas pela justaposição de distintas temporalidades (CESAR, 2012, p. 89). Preterir o clássico *Nanook* como procedimento inaugural de uma encenação da tradição é uma forma de apontar para ato de reconstituição de uma prática em

⁴ Espécie rara de boto branco.

⁵ PIERRAULT, Pierre *apud* CESAR: Fala-ação, fala-vivida, uma fala que permite que o passado apareça nas expressões do presente também como coisa viva (p. 90-1).

estado original, que se encena numa demonstração que camufla os traços do tempo e suas transformações, em proveito da performance que o filme de Perrault marca historicamente.

Essa problemática será novamente colocada em questão por Amaranta Cesar no artigo *Sobreviver com as imagens* (2013), onde comenta que “não se trata de salvar um saber tradicional e celebrar a ‘cultura’, mas de ativar a percepção histórica, fazer vibrar uma história” (CESAR, 2013, p. 22) Nessa discussão, o interesse está novamente sobre a cultura tradicional na contemporaneidade, nas falas e nas performances que decorrem da reflexão sobre a cultura, por isso, a “cultura” com aspas que citamos anteriormente, questão da qual trataremos de forma detalhada mais adiante. Por enquanto, focaremos nossa atenção neste segundo artigo, no qual Cesar problematiza a imagem a partir de sua ambiguidade: o caráter referencial da imagem é contrastado ao seu aspecto performativo, que, enquanto ação, constitui, acontecimentos no mundo. Do caráter referencial da imagem – que conserva um determinado tempo do mundo – atualmente, estas imagens passaram a filmar e fotografar não mais para guardar um momento, depositar um ato consumado, mas para justamente interferir no curso dessa ação. Dessa forma, a relação entre ambos os aspectos da imagem são problematizados nos filmes *Corumbiara* (Vincent Carelli e Altair Paixão, 2009, 117min) e *Pi`õnhitsi Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres, 2009, 56min), ambos do projeto Vídeo nas Aldeias.

Porém, há ainda questões a serem observadas, mais especificamente nas discussões sobre a produção desses filmes e sua relação com a alteridade, sejam ficções, documentários, filmes etnográficos ou (re)encenações das práticas tradicionais (CESAR, 2012, p. 86-97). A começar pelo fato de que, já em 1920, Flaherty projetava para os esquimós Inuit do Ártico Norte suas próprias imagens e “recolhia delas informações e impressões com vistas a aparar novas filmagens” (CAIXETA, 2008, p. 103). Importante notar que a primeira projeção que aqueles esquimós assistiram foi de uma pesca onde *Nanook* e os outros caçadores entraram numa briga feroz com as morsas. Ao que Flaherty relata, fingiu não ter entendido que a equipe de caçadores lhe pedia que usasse a pistola contra os animais, pois seu interesse, naquela volta ao Ártico, eram os filmes. Com tudo bem ocorrido, a tripulação volta a sua aldeia com o prestígio da caça.

No artigo *Cineastas indígenas e pensamento selvagem*, Caixeta (2008) organiza de forma cronológica diferentes experiências do encontro entre o cinema e uma comunidade: sejam os Inuit, de *Nanook do Norte*, seja a recente modernidade urbana da metrópole de *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929, 68min). O autor se refere a Flaherty e Vertov como inauguradores do filme etnográfico a partir de Jean Rouch, que ao criar o cinema e a

antropologia compartilhados em seus filmes – através da construção da narrativa junto com as pessoas filmadas, “tornando-as sujeitos e não objetos de um olhar sobre o mundo” (CAIXETA, 2008, p. 103) – já testemunhava um certo destino dos filmes que se encontram com o outro:

amanhã será o tempo do vídeo colorido autônomo, das montagens videográficas, da restituição instantânea da imagem registrada, ou seja, do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de uma câmera tão “participante” que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura. (ROUCH, 1979⁶, p. 71 *apud* CAIXETA, 2008, p. 104).

Já o fato em si, daquele que está à frente passar para trás da câmera, acontece pela primeira vez em 1960, quando Sol Worth e John Adair se juntam aos índios Navajo do Novo México: “desejava-se saber até que ponto a particularidade cultural afetava o olhar e a construção de imagens” (WORTH; ADAIR, 1997⁷ *apud* CAIXETA, 2008, p. 104).

Os povos indígenas que habitam o território brasileiro são filmados desde o início do século XX pelo Serviço de Proteção aos Índios⁸. Numa das expedições de Marechal Rondon, entre os anos de 1924 e 1930, Thomaz Reis registra as imagens do filme *Ao redor do Brasil* (Thomaz Reis, 1932, 71min), que acompanha uma missão de catalogação de um interior do Brasil ainda não conhecido e suas riquezas ambientais, listando os pertences e os recursos com os quais o Estado podia contar, entre eles, os povos indígenas. A perspectiva de filmar não o nativo, mas seu ponto de vista, surge em 1977 pelo interesse dos antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira e seu encontro com os cineastas Andrea Tonacci e Walter Luis Rogério. Enquanto para os primeiros tratava-se de substituir um instrumento de campo – o gravador de voz pela câmera 16mm –, para os segundos tratava-se de um dispositivo mais inspirado nas experiências Flaherty-Vertov-Rouch, interessado em gravar com os índios, propiciar que eles também se filmassem, exibir essas imagens, filmar a discussão e ver o resultado (CAIXETA, 2008). Sob o título de *Conversas do Maranhão* (Andrea Tonacci, 1987,

⁶ ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: FRANCE, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, New York: Mouton Éditeur, 1979.

⁷ WORTH, Sol; ADAIR, John. *Through Navajo eyes*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

⁸ Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPI), a partir de 1918 apenas SPI) foi criada em 20 de junho de 1910. A origem do SPI estava nas redes sociais que ligavam os integrantes do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC), Apostolado Positivista no Brasil e Museu Nacional, pois o MAIC previu desde a sua criação a instituição de uma agência de civilização dos índios. As atividades das Comissões de Linhas Telegráficas em Mato Grosso deram notoriedade a Cândido Mariano da Silva Rondon. O objetivo do serviço era organizar a população indígena na economia nacional e sua atuação se dava no sentido de nacionalização da comunidade indígena.

<http://www.funai.gov.br/index.php/servico-de-protecao-aos-indios-spi?limitstart=0#>

120min), o filme ficou pronto somente em 1987, teve pouca atenção da crítica à época e até hoje é um tanto desconhecido do público em geral. *Conversas do Maranhão* mostra um processo de demarcação de terras que estava sendo conduzido pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) para a tribo Canela Apãniekra ou Timbira Orientais, da língua Timbira (que pertence ao grupo linguístico Jê e compreende também os povos Apinajé, Ramkokamekrá, Krahô, Krikati, Parkatejê e Pykobjê que, atualmente, vivem nos estados Maranhão, Tocantins e Pará⁹).

Conforme descreve a sinopse¹⁰:

Durante a demarcação oficial de suas terras pela Fundação Nacional do Índio, os Canela Apaniekra ou Timbira orientais, decidem interromper o trabalho dos topógrafos e enviar suas reivindicações para Brasília na forma de carta, gravação e filme. Assim eles expressam sua insatisfação para com os limites territoriais impostos pela Funai. *O filme foi realizado com a participação e a orientação dos mais velhos do Conselho da aldeia e pretende ser um documento oficial da nação Canela ao estado Brasileiro. A história do grupo, os massacres, a dispersão, o reencontro, os posseiros e os limites imemoriais do território são revelados através de imagens do cotidiano na aldeia (grifo nosso). (Cento e Quatro, Mostra Andrea Tonacci, 2015)*

Com duas horas de duração, o filme não conta com recursos como letreiros ou narração em *off* que ajude a orientar uma narrativa em termos de contextualização das imagens, das falas ou das situações, além de ser falado em língua nativa e num dialeto de português de difícil assimilação, para Caixeta, o filme é “um marco importante do cinema ‘direto’ e ‘engajado’ realizado no Brasil, que leva a sério essa ideia de ouvir os nativos, de multiplicar os pontos de vistas dos sujeitos filmados” (CAIXETA, 2008, p. 104), e conjectura que a dificuldade em compreender o filme, acaba por espelhar o mundo múltiplo e complexo no qual se insere aquela coletividade de pessoas, costumes e pronúncias (CAIXETA, 2008).

Depois desse projeto Andrea Tonacci trabalha durante dois anos com índios do Arizona e do Novo México, nos Estados Unidos, volta ao Brasil e filma entre 1980 e 1983 *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1983, 75min), junto com algumas aldeias desta etnia e, no final da década, volta a realizar vídeos junto com os Krahô. Desse longo processo será produzido o filme *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006, 135min) que ao contrário de *Conversas do Maranhão*, teve maior repercussão de público e crítica. Nestes filmes de Tonacci será reconhecido um traço importante desse cinema documentário que se junta à inspiração de

⁹ ALVES, Flávia de Castro. O Timbira falado pelos Canela Apãnierká: uma contribuição aos estudos de morfossintaxe de uma língua Jê. Unicampo, 2004.

¹⁰ Fonte: www.centoequatro.org/agenda/mostra-andrea-tonacci-conversas-no-maranhao

Flaherty, Vertov e Rouch: os registros de fala. Segundo Jean Claude Bernadet¹¹ (2004), o registro de fala se refere a um conteúdo específico do cinema: quando as pessoas filmadas falam entre si. O crítico também observa as formas como os filmados interpelam aquele que filma: para participar da conversa que está sendo registrada ou para descrever, seja uma ação que está se desenvolvendo no quadro, uma variação dessa maneira de fazer ou ainda um mito fundante daquele povo. Os mais de cem vídeos do projeto Vídeo nas Aldeias, dos quais a grande maioria está disponível na internet¹², registram a complexificação que se constitui em diferentes avatares dessas interpelações e registros de fala, seja pela miríade de situações específicas dos universos heterogêneos dos povos indígenas, seja pelo dispositivo que se coaduna a esses contextos. Feitas as referências aos projetos seminais da história do cinema que trazem a questão do cinema e da alteridade, passemos à experiência desse projeto.

2.2 – Vídeo nas Aldeias (VNA)

O projeto Vídeo nas Aldeias foi criado em 1987 como uma das atividades do Centro de Trabalho Indigenista¹³. Além de nos prestar o relato histórico supracitado, o artigo de Ruben Caixeta faz uma cartografia sobre o VNA, seus pressupostos primeiros, seus debates e suas transformações, bem como aponta para algumas manifestações peculiares desta experiência, as quais também são citadas nos demais artigos que compõem este capítulo. Entremos neste rizoma por um texto ao qual Caixeta faz referência em seu trabalho. Escrito em 1995, “Vídeo e diálogo cultural – experiência do projeto Vídeo nas Aldeias” é uma reflexão distanciada sobre uma das dimensões que a experiência proporcionou, cuja descrição traz um programa de comunicação que parece adivinhar a futura existência de sites de redes sociais e de plataformas online de distribuição de conteúdo audiovisual. Compunha o escopo de interesses do VNA os seguintes pressupostos:

Apresentar a grupos indígenas, extremamente isolados e diversificados, pacotes de vídeos sobre a realidade indígena no restante do país tem ampliado seu quadro de referências, possibilitando uma nova reflexão sobre

¹¹ Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade. Disponível no site do projeto: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>

¹² O material pode ser encontrado no site do projeto: (<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php>), e em suas páginas do YouTube (<https://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias/videos>) e Vimeo (<https://vimeo.com/videonasaldeias/videos>). Ainda, alguns filmes, que por sinal não estão disponíveis neste últimos endereços eletrônicos, podem ser encontrado nesta página: <http://lugardoreal.com/lugar-do-real/?tag=video-nas-aldeias>

¹³ Associação não governamental fundada em 1979 por antropólogos e educadores interessados em dar continuidade às suas pesquisas etnológicas. A partir da criação de programas específicos o CTI passou a prestar assessoria às comunidades indígenas tendo em vista as singularidades de cada demanda. <http://www.trabalhoindigenista.org.br/>

si próprios e sua *performance* política. Dessa forma, o caráter experimental assumido pelo projeto procura evitar duas armadilhas habituais na rotinização dos programas de comunicação ditos “alternativos”: responder de forma mecânica e homogênea, limitar-se a fórmulas didáticas. (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 68)¹⁴.

Esta devida citação sintetiza toda uma máquina que mobiliza o projeto, na numerosa produção de filmes do VNA durante seus vinte e oito anos. Desde a primeira fase que vai de 1987 a 1996, nos filmes *A festa da moça* (1987, 18min), *Pemp* (1988, 27min), *O espírito da TV* (1990, 18min), *Boca livre no Sararé* (1992, 27min), *A arca dos Zo'é* (1993, 22min), *Eu já fui seu irmão* (1993, 32min) e *Placa não fala* (1996, 26min). Caixeta sintetiza que os pressupostos dessa primeira fase são pautados tanto por “escapar do círculo restrito da comunidade de sábios da antropologia quanto de evitar a difusão em larga escala e cheia de clichês promovida pela mídia acerca das sociedades indígenas” (2008, p. 106); observa que os filmes são assinados, em sua maioria, pela equipe de vídeo do CTI (Vincent Carelli, Dominique T. Gallois, Virgínia Valadão e Tutu Nunes); e descreve uma edição bastante rápida das imagens, julgando que o estilo claramente televisivo “se deve à necessidade de apresentar os filmes e os dilemas da população indígena para *um público maior e exterior*¹⁵ àqueles modos de viver e pensar.” (2008, p. 107). Se nos filmes da primeira fase é possível observar indígenas com a câmera em punhos, bem como a direção e a direção de fotografia já são assinadas por indígenas dos povos Waiãpi (Kasiripinã Waiãpi) e Xavante (Divino Tserewahú) em algumas produções não há muita participação dos índios na fase de edição do filme. A este período do projeto o autor busca, em depoimentos de Vincent Carelli, um respaldo sobre essa estética de tele-reportagem, fato que é creditado a um forte engajamento político, cujo objetivo era difundir a causa indígena, o que justifica essa ordem de apresentação das tribos, com estratégias de cativar e sensibilizar o público.

Essa experimentação de ter as etnias indígenas assumindo em maior parte a coautoria dos filmes, então, será formalizada em 1997, ano em que foi realizada a primeira oficina de formação em audiovisual do projeto e que marca o início da segunda fase do VNA, radicalizando os pressupostos de “retorno, *feedback*, antropologia interativa ou compartilhada, como pregava Jean Rouch” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 67), onde os participantes de diferentes etnias participam de todas as etapas da produção audiovisual, inclusive a montagem. A este momento do projeto, Caixeta chama de fase cinema-verdade do VNA, que

¹⁴ GALLOIS; CARELLI. Vídeo e diálogo cultural. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a05.pdf>

¹⁵ grifo nosso.

se inspirou na prática pedagógica dos *Ateliers Varan*¹⁶ e trouxe para os filmes uma prática do cinema direto “responsável pelo florescimento de toda uma série de filmes indígenas realizada sob o ‘risco do real’” (2008, p. 108). Neste novo ciclo do VNA os filmes têm uma duração mais alongada: os planos são mais longos e abertos, a câmera é mais estável e “sossegada” e a montagem segue a dinâmica proposta pelo ritmo de cada filme, de maneira que os registros e a montagem dão lugar para cenas em que “nada” acontece, para o cotidiano e, segundo o autor, lembram importantes construções do cinema moderno. Se na primeira fase havia um engajamento político e militante explícito, a esse segundo momento do projeto o autor associa um engajamento menos explícito.

Independentemente das diferentes fases do projeto, o autor ainda pontua outra vertente do VNA: os momentos que o processo do filme proporciona uma antropologia nativa ou antropologia reversa. Estas são passagens em que os índios falam da cultura do outro e dão o seu ponto de vista sobre o outro: este outro é o mundo ocidental retirado do local de ponto de vista, para tornar-se um objeto de discurso a ser analisado. O autor também problematiza a questão de alguns filmes e ensejos dos realizadores indígenas em “preservar” e “conservar” a cultura, constatando a questão da valorização dos ritos, ponto ao qual voltaremos no final desta seção.

Ainda no rizoma cartografado por Caixeta, apoiado tanto nos filmes do VNA como nos textos e depoimentos¹⁷ de diferentes épocas e ocasiões do projeto, algumas críticas e conversas realizadas no ano de 2006, na ocasião da *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*, compõem as linhas sobre as quais o artigo se debruça. No já comentado *Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade*, além de observar os registros de fala, o texto também aponta para outras características formais dos filmes, como a observação atenciosa dos gestos das pessoas, demonstrada em movimentos de câmera afetuosa e cuidadosa, que se coloca numa postura de respeito à situação em que os filmados se encontram. No mesmo argumento, Bernadet (2004) também observa uma questão bastante discutida no âmbito do VNA: “Qual é o interlocutor dessa fala dirigida à câmera? Os filmes produzidos por Vídeo nas Aldeias circulam entre as aldeias e os interlocutores são moradores de outras aldeias” (BERNADET, 2004, s/p). É a mesma indagação que Caixeta já vem apontando em seu artigo quando reflete sobre a poética dos filmes da primeira fase do projeto, e será adensada tanto por este artigo de

¹⁶ “Logo depois da independência de Moçambique, foi solicitado a Jean Rouch e outros cineastas, em 1978, que filmassem a transformação do país. Rouch propôs, então, formar cineastas africanos para que filmassem sua própria realidade. Nessa formação, o essencial seria aprender através da prática. Dessa experiência nasceram na França, em 1981, os *Ateliers Varan*, que logo se espalharam pelo mundo todo com suas oficinas de prática cinematográfica” (CAIXETA, 2008, p. 108).

¹⁷ Disponíveis na aba “biblioteca” do site do projeto.

Bernadet, como pela Conversa a cinco¹⁸ onde novamente se coloca essa questão que relaciona os aspectos estéticos e informativos do filme ao público que ele se dirige.

A conversa, que durou mais de três horas, começou a partir da pergunta de Coutinho: “*Por onde circulam esses filmes?*”, ao que o VNA responde falando dos circuitos nacionais e internacionais de filmes, sendo que, como já vimos, os filmes também são de grande importância para outros dois públicos: o olhar da própria comunidade filmada, como também o olhar das demais etnias, dentro da perspectiva da circulação do filmes entre diferentes aldeias e etnias. Em outro momento da conversa, a pergunta ressurgiu da seguinte maneira: “*O público preferencial para essa recepção é o público não indígena?*” Ao que Mari Corrêa responde: “*É para outros povos indígenas – porque eles têm essa necessidade, essa vontade de se comunicar entre si, eles têm pouca oportunidade de se conhecerem. E para os outros, os não índios, digamos assim.*” (SCOREL *et al.*, 2006¹⁹ *apud* BRASIL 2012, p. 101). Na mesma conversa, Escorel faz duas observações: que os filmes não ultrapassam a expectativa usual dos espectadores de cinema em termos formais; e aponta para o fato de que os filmes do projetos VNA “são descontextualizados, que o espectador que não conhece aquela realidade filmada demanda mais informações sobre a situação daquele grupo na geografia e na sua relação com a sociedade nacional” (SCOREL, 2006²⁰, p. 27 *apud* CAXIETA, 2008, p. 109), e, delas, constitui um questionamento, que indaga sobre uma demasiada interferência da linguagem audiovisual ocidental, que seria contraditório, caso o público dos filmes fosse para o consumo interno das aldeias.

Sobre essa questão, o artigo de Ruben Caixeta de Queiroz articula as ontologias do cinema e dos povos indígenas, colocando a linguagem audiovisual como a maneira mais adequada para as etnias exprimirem seu pensamento. Coloca a célebre construção do antropólogo Claude Lévi-Strauss sobre o *bricoleur*²¹ e o pensamento mítico, pois ambos elaboram sua estrutura a partir da composição de um material heteróclito, em termos concretos. No plano simbólico, esse pensamento mítico, também chamado selvagem, é um

¹⁸ A conversa foi um convite da equipe do VNA – Mari Corrêa, Sérgio Bloch e Vincent Carelli – para Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel lançarem um olhar cinematográfico sobre os filmes até então produzidos. À época, o projeto estava realizando uma mostra a fim de ampliar a visibilidade dos filmes e enriquecer a abordagem que se faz ao filmes para além da antropologia. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>.

¹⁹ SCOREL, Eduardo *et al.* Conversa a cinco. In: Catálogo da *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Abril, 2006.

²⁰ SCOREL, Eduardo. “Nós aqui e vocês aí”. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

²¹ Quem faz composições heteróclitas a partir do que está à disposição, cujas invenções se dão através do que já existe. Deste arranjo são produzidos novos elementos que se agregam ao universo do que já existe, ou seja, que, ferre ao desconhecido, expandem um dado regime de conhecimentos através do que ele mesmo já oferece.

pensamento esquivo ao poder e sua institucionalização, “selvagem porque sempre pronto a se constituir com os pedaços daquilo que foi desmobilizado ou destruído: assim, é um pensamento construído mais a partir do corpo e da experiência do que por meio do intelecto ou da razão” (CAIXETA, 2008, p.118). A partir disso, o artigo aproxima também a prática documentária à *bricolage*:

ir a cada passo, pé ante pé, tateando o caminho, atento ao que se passa na frente da câmera, colhendo pedaços (que são as imagens) de um “todo” (uma materialidade, uma corporalidade) e de um “tudo” (um imaginário) que se passa fora da câmera, tudo isso sem roteiro prévio (eu diria – ao contrário da ciência e até mesmo de um certo tipo de cinema documentário ou ficcional – sem uma hipótese ou uma ideia prévia). (CAIXETA, 2008, p. 118).

Ainda nessa passagem, o autor aponta para o que Bernadet já havia notado, em termos da atenção e do cuidado que a equipe de filmagem tem com os gestos dos corpos e as atividades nas quais estão envolvidos, colocando que a montagem também é feita de um material heteróclito, que é decupado, em algum sentido, já nessa filmagem atenta e solidária às ações que se desenvolvem no quadro²², ou seja, sua composição se dá fora das convenções dos procedimentos artísticos, científicos ou religiosos em proveito de uma heteronomia do processo, conjugado pelas diferentes ordens que o constitui.

Podemos perceber, então, que a profícua questão “quem é o destinatário desses filmes?” não está esgotada e parece multiplicar-se em outras questões decorrentes de uma possível resposta. Em primeiro lugar, é importante ter em vista que a própria atuação do VNA se orienta pela multiplicidade – sendo tão diversa quanto os próprios povos indígenas com os quais o projeto se relaciona – e a incorporação do filme se dá de maneira bastante específica às demandas de cada aldeia. Portanto, como um campo recém criado, são muitas as questões que podem passar a existir e, como Pat Aufderheide²³ sintetiza, a política do projeto está no “sentido que deve ser familiar ao público americano, porque foi concebido para criar um público onde antes não havia” (AUFDERHEIDE, 2006, p. 186), bem como aponta para a salutar mudança que a resposta para a questão “*para quem são esses filmes?*” sofre ao longo do tempo.

²² Por exemplo, no caso de filmar uma caçada ou uma pesca, a equipe do filme deve ser solidária à prática que filma e não atrapalhar a atividade. Ainda, estes gestos valorizados pelos enquadramentos demonstram a atenção às práticas que se instauram não só na fala, mas nos corpos.

²³ Vendo o mundo do outro, você olha para o seu: a evolução do Projeto Vídeo nas Aldeias. In: Catálogo *Video nas Aldeias 25 anos*, 2011. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=32>

Tendo em vista que os agenciamentos indígenas de cinema são ao mesmo tempo uma prática étnica e intercultural, bem como qualquer outro projeto que lida com questões relativas aos povos tradicionais (CUNHA, 2009), um importante aspecto se coloca formalmente em seus filmes na figura do *antecampo*. É pela noção de campo que o cinema organiza seus pontos de referência no que diz respeito à delimitação do sistema narrativo, sua diegese. Dessa circunscrição narrativa, se origina ainda outro recurso, o fora-de-campo. Se o campo diz respeito ao que está aparecendo em quadro e delimita o campo ao que é visível na cena, o fora de campo é o conjunto de elementos que fazem parte dessa cena visível, porém não estão no regime de visualidade do campo. Esses elementos podem ser o som de algo que não está visível, mas pertence à cena; ou a paisagem a qual a personagem contempla, inacessível ao olhar do espectador, ou ainda, uma menção, por gesto ou fala, a algo que está presente na cena, mesmo que invisível. Já o antecampo é o que está mais do que fora do quadro, no fora de campo que compõe a cena, é o que está atrás da câmera, é a linha que separa o que é filme e o que não é filme, “um fora de campo mais radical” (AUMONT, 2004, p. 41). A respeito dessa breve contextualização, há muitas discussões pertinentes somente sobre essas questões diegéticas (campo) e extradiegéticas (fora-de-campo), tão caras à linguagem audiovisual, nas quais esses limites que apresentamos aqui para definir estes recursos podem ser deslocados e ganhar novas figuras, ou já mesmo podemos indicar o quanto essas estruturas são torcidas pelo próprio cinema, a partir do âmbito dos novos cinemas das décadas de 1960-70. Para dar mais consistência a essa discussão, refletiremos agora sobre as dinâmicas em que o antecampo se apresenta.

Em primeiro lugar, o antecampo assume funções bem distintas quando se presta à ficção, constituindo a separação entre filme e mundo em dois espaços muito distintos; enquanto ao documentário, ele se comportará como um lugar marginal, como interface porosa entre o real e a ficção (BRASIL, 2013b, p. 2). No documentário, particularmente, ocorre tanto a ficcionalização do antecampo, compondo a representação, ao mesmo tempo que a própria representação se vê cindida, justamente por abrigar as passagens que acolhem a relação entre quem filma o mundo vivido e quem é filmado pelo mundo/máquina do cinema (BRASIL, 2013b). As primeiras explicitações do antecampo no documentário se vinculam a duas noções: o dialogismo, pensamento que indaga as noções de autoria e sujeito, colocando em prática formas de desestabilizar um sujeito enunciador de alguma verdade que o filma conta; e a reflexividade, que propõe estratégias que evidenciam o caráter de mediação do filme, isentando-o da transparência e da objetividade de sua realização.

A exposição do antecampo provoca, em contrapartida, o atravessamento (e mesmo a fratura) do dialogismo pela reflexividade. Revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem será, no cinema, uma estratégia anti-ilusionista: expõem-se criticamente os mecanismos e meandros da representação e dos processos de construção de verdade. O dialogismo constrói, em relação, o ponto de vista. A reflexividade, por sua vez, acusa o caráter artificial, mediado e fraturado do diálogo. (BRASIL, 2013a, p. 250).

Assim, por exemplo, revelar a equipe em cena via antecampo também passa a ser um recurso de quem está diante da câmera e não somente do diretor do filme, seja endereçando uma pergunta ou um olhar que adensa a presença da equipe nesse “fora-de-campo mais radical”. Para o autor, essa dinâmica do antecampo que atravessa o dialogismo pela reflexividade, provoca uma fratura no ponto em que o dialogismo está desgastado e imune, em um lugar de consentimentos ao invés de fomentar um espaço capaz de produzir dissensos “no qual a mediação deixa de ser problema e a relação se acomoda a uma questionável, mas não questionada, simetria” (BRASIL, 2013b, p.7). Vejamos, agora o que é específico do antecampo no agenciamento do cinema indígena.

Enquanto prática étnica, esse agenciamento mira para uma relação endógena, que ocorre entre a comunidade filmada e a equipe que filma, que também participa da comunidade. Enquanto prática intercultural, são várias as dimensões e as esferas com as quais essa relação endógena se relaciona: os projetos, os não-índios, os circuitos de exibição, as tecnologias e a prática cinematográfica. Por enquanto, observemos que esses dois sentidos colocam a equipe de filmagem num lugar duplo, cuja mediação se dá na dobra: o processo da mediação/filmagem é realizado por pessoas que são da comunidade, portanto vem de dentro dela – ao mesmo tempo elas mesmas devem tomar uma distância para realizar essa filmagem, “ainda que mínima (não se filma totalmente ‘de dentro’, a mediação exige sempre um distanciamento)” (BRASIL, 2012, p. 113).

Por este caráter ao mesmo tempo étnico e intercultural da realização do filme, o antecampo, então será interpelado pelo campo e sua participação será convocada de diversas maneiras. As variações de como esse antecampo se expõe e é exposto, encarnam nada menos que a inconstância da alma selvagem²⁴ e podem fazê-lo assumir diferentes formas e funções ao incorporá-lo na tessitura do filme. Tendo em vista a diversidade de situações que podem evocar o antecampo, vejamos algumas delas: se “para filmar, é preciso tomar certa distância —, mas, ao mesmo tempo, estou dentro da cena, já que sou parte da comunidade que o filme aborda” (BRASIL, 2013a, p. 251), o antecampo territorializa-se, de fato, ao ser diretamente

²⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da Alma Selvagem. Cosac Naify, São Paulo, 2002.

chamado, citado ou o destinatário a quem o campo se refere.

O registro de fala, entre outras variações do antecampo, é possível porque quem filma e quem é filmado comungam algo além do filme, que é atravessado por uma intimidade de quem filma com quem é filmado (MIGLIORIN, 2013, p. 6). As interpelações do campo ao antecampo, ou mesmo o antecampo colocando-se em cena, seja dentro do quadro ou pelo fora da campo, também são maneiras de tecer possibilidades outras de filme, que fazem desdobrar-se em narrativa, mais do que justificar a estética pela produção. Aqui é importante notar que estamos diante de um amplo agenciamento estético, marcado pelos aspectos étnicos e interculturais, portanto, o antecampo é menos um “recurso de linguagem” do que a própria materialização formal da condição ambígua dos povos indígenas (CUNHA, 2009, p. 332) no cinema. O dispositivo do início do projeto “filmar – mostrar – filmar novamente” (CESAR, 2013, p. 20), bem como as escolhas da montagem no processo do filme também consideraremos como estratégias do antecampo.

Tendo em vista esse lugar duplo que o antecampo ocupará nos filmes indígenas, haverá uma constante permuta entre o processo de realização do filme e a vida da aldeia. O filme, um processo intercultural, inserido na dinâmica étnica da aldeia a transforma em um processo interétnico, justamente ao transformar o filme em prática endógena, ou seja como parte da dinâmica étnica da comunidade. Dessa forma, “ao incorporar o antecampo ao campo, contudo, eles (a equipe) passam novamente a fazer parte, passam a compartilhar com os outros personagens a vida que se coloca em cena” (BRASIL, 2012, p. 113). “Um antecampo que exposto e virado do avesso torna-se ele próprio o espaço da cena” (BRASIL, 2013a, p. 251), onde a feitura do filme faz parte também da vida filmada. Nesse sentido, a exposição do antecampo menos evidencia a mediação da cena do que concebe o cinema como prática entre outras práticas culturais, inserida na vida da aldeia (em suas relações internas e externas) (BRASIL, 2013a, p. 251). Nesse sentido, o autor traz a proposta da *mise-en-abyme*: a possibilidade do posicionamento interno dessa pessoa, que toma alguma distância para filmar e tenciona os processos dialógicos e reflexivos do cinema pelos filmes indígenas que, ao expressar uma *mise-en-abyme* que engendra campo e antecampo, cultura e “cultura”, desorganiza o regime representativo clássico pois o antecampo ocupa esse duplo lugar de performar a cultura e citá-la reflexivamente.

Para finalizar essa seção, propomos relacionar os diferentes aspectos que esses artigos trouxeram sobre o VNA, reunindo as discussões sob a temática do retorno. Para tanto, vamos incluir ainda um último artigo que também pensa estas questões. Em Território e virtualidade: quando a “cultura” retorna no cinema (MIGLIORIN, 2013), o autor discute a territorialidade

e a virtualidade do filme *As Hipermulheres* (VNA, 2011, 80min), refletindo os retornos do documentário no mundo, no caso, da festa *Jamurikumalu*²⁵, uma festa da etnia Ikuhu Ikuguhü²⁶. Como Cesar (2012 e 2013), o autor traz questões sobre a memória e o engajamento que se faz no presente, como a tradição e a cultura aparecem a cada vez que retornam.

Tanto Migliorin quanto Cesar atentam seus olhares para as singularidades de cada retorno e seus processos de singularização (GUATTARI; DELEUZE, 1995; GUATTARI, 2001) pois, “o que talvez seja inalterável é a diferença entre as formas como ela [a festa] volta.” (MIGLIORIN, 2013, p. 2). Se a festa ocorre por conta de um filme, isso não a torna de maneira alguma menos autêntica, pois todo retorno será uma variação: a cultura não é algo de permanência, mas de permuta pois demanda ao filme também colocar-se nessa zona da diferença (CESAR, 2012) e, ao estabelecer uma relação entre tempos – o presente em que algo do passado retorna – o engajamento no presente mobiliza memória e transformação, fazendo a festa ser o que foi e o que se cria, simultaneamente (MIGLIORIN, 2013, p. 4-5). Nesse movimento, o filme/festa *As Hiper Mulheres* (VNA, 2011, 80min) opera um movimento que é, ao mesmo tempo, de território e de virtualidade: esta precisa daquele para se reinventar. Enquanto o território condensa e solidifica a festa/filme em imagens e sonoridades, ele também cria o espaço para a invenção do que não é território do que ainda está por vir, uma potência de transformação (MIGLIORIN, 2013, p. 9-11). Interessa mostrar que a diferença que demarca o território é negociada permanentemente e é atravessada por forças antagônicas e heterogêneas (CESAR, 2013). A questão sobre o que é tradicional quando atravessado pela contemporaneidade traça uma transversal entre o ritual e as negociações que o reinventam no presente:

o cinema indígena é desde o início um híbrido, um dispositivo relacional, que articula o dentro da cultura com o fora dela, em múltiplas e variáveis dobragens. Um filme é sempre uma negociação entre os índios consigo mesmos e com não índios: os jovens realizadores, os professores das oficinas, os editais, as instituições, os membros da aldeia (especialmente os velhos), as comunidades de espectadores (a aldeia, as outras etnias, o público dos festivais...). A realização de um filme aciona portanto uma rede de relações que não existiria sem ele, tanto para o filme como para o ritual. (BRASIL, 2013a, p. 249).

²⁵ Cerimônia tradicional que desde 1981 não acontecia na aldeia de forma completa até que a filmagem de *As Hiper Mulheres* (VNA, 2011, 80min) retoma a cerimônia a partir da produção do próprio “filme/festa”, como o autor desenvolve no artigo em questão. (MIGLIORIN, 2013).

²⁶ Mais conhecidos como “Kuikuro”, etnia que vive no Alto Xingu (Mato Grosso). No filme *Os Kuikuro* se apresentam (VNA, 2007, 7min) e, nesse vídeo, os mesmos apresentam seu povo e sua história: <https://www.youtube.com/watch?v=RsymYzBdck8>

Sobre essa discussão, mais do que o engajamento político e militante do VNA que pode ser apontado em algumas de suas práticas, concordamos com a localização da dimensão política da imagem, no sentido de sair da zona da identidade e dos “dispositivos de crença e fabricação que são fundados na identificação. O que salva é sempre a produção de uma diferença” (CESAR, 2013, p. 19). Pois, como sabemos, a política das identidades não pode se limitar a constituição do território, mas deve expandir-se até as zonas do que ainda está por vir (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13), “o lugar da criação com o que está entre os territórios, com o que faz passagem de um a outro, mas que não se encontra ainda em um ou outro” (MIGLIORIN, 2013, p. 11), ou, de acordo com Cesar novamente: se podem as imagens desse projeto conservar um saber que ainda não desapareceu, mas corre risco de se perder – através do aspecto referencial da imagem –, é pelo seu caráter performativo que ela instigará acontecimentos, reverberar a tradição, emitir frequências outras, ao contrário do que se espera que faça, a conservação, a resistência, a identidade (CESAR, 2013).

Da mesma forma como Caixeta traz a questão da preferência de alguns coletivos do VNA pela temática do ritual, apontando para uma salutar problematização da equipe do projeto com os coletivos que participavam da oficina, sobre a cultura para além do ritual, uma vez que a eminência da morte dos velhos das aldeias traz consigo a perda de um determinado conteúdo que, sem condições de circular pela oralidade, ganha imensamente com o registro audiovisual. Desse debate, foram produzidos filmes sobre o “nada”, como já comentamos, cuja temática, na verdade é o cotidiano, como *No tempo das chuvas* (2000, 38min), *Shomõtsi* (2001, 42min) e *Um dia na aldeia* (2003, 40min), e poderíamos incluir também a vídeo-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001, 35min).

2.3 – Cultura e “cultura”

No artigo “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais (2009), a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha traz discussões e casos de mediação que se colocam em torno de conhecimentos tradicionais. São relatos de congressos, seminários, projetos e outras pragmáticas que se produzem no âmbito das legislações, das pesquisas das mais variadas áreas (genética, etnolinguística, farmacêutica, botânica, zoologia, agronomia, agroecologia, engenharia, etc.) e dos estudos etnográficos que situam e ilustram essas conjunturas, suas demandas e discussões, dada a especificidade de cada contexto. Essas especificidades são decorrentes das diferentes formas como se relacionam coisas e pessoas, isto é, a produção de conhecimento e sua circulação.

Em meio a essas questões, a autora expõe as diversas categorias que podem orientar os diferentes regimes de conhecimento tradicional devido a existência de “muito mais regimes de conhecimento e de cultura do que supõe nossa vã imaginação metropolitana” (CUNHA, 2009, p. 329-330), de modo a questionar que eles sempre sejam confrontados com as limitações dessa imaginação. Por sua vez, o regime de conhecimento que se funda na ideia do autor, da propriedade intelectual ou até mesmo nas noções de *creative commons* e de domínio público, como poder instituído, acaba por ser, de início, a unidade de medida da maior parte dos episódios que se dão no âmbito de regulações sobre conhecimentos tradicionais para os diferentes fins que os conceitos metropolitanos propõem a eles.

O texto de Cunha esclarece os percursos e as transformações no tocante às legislações e aos princípios que orientam as vinculações que podem se dar entre a produção de conhecimento científico e os saberes tradicionais. Desde 1982, com a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) e a Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), passando pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, de 1987 das Nações Unidas até a Convenção sobre Diversidade Biológica, (ONU, 1992), às manifestações da Organização Mundial do Comércio (OMC) e pelas declarações tanto dos Estados nacionais, que colocam os povos indígenas sob sua tutela de patrimônio cultural da nação, quanto dos próprios povos indígenas que, a saber, se valem muito mais dos espaços internacionais do que das instâncias institucionais do Estado que alinham, do país para fora, as sociedades indígenas à soberania nacional, entre outras iniciativas, conformam a longa discussão em torno da criação de mecanismos que possam interceder nessas relações entre ciência e saberes tradicionais.

Nessas condições, são muitos os deslocamentos que se operam em vários níveis. Citemos, a partir de Manuela Carneiro da Cunha, as problematizações de Pierre Clastres no célebre livro *A Sociedade contra o Estado* que apontam para as diversas possibilidades de instituições das sociedades indígenas que se dão numa escala muito mais ampla e que passam ao largo do que a ontologia política do século XVII consegue perceber. Dessa forma, “quais são as consequências desse abismo entre as instituições deles e as nossas?” (CUNHA, 2009, p. 339). A confusão entre os interesses dos povos indígenas e das soberanias nacionais, por exemplo, sobrepõe “reivindicações indígenas e da soberania nacional em relação aos direitos de propriedade intelectual e cultural dos povos indígenas” (CUNHA, 2009, p. 327), principalmente as nações latino-americanas, que dizem amparar-lhes em âmbito internacional, independente das políticas reais desses Estados para com estas populações de seu país (CUNHA, 2009), já aponta para uma das variações que se estabelecem na ambiguidade

inerente à condição indígena pois, se por um lado se prestigia determinado imaginário sobre os povos indígenas na constituição da identidade nacional, por outro, esses povos se transformam em “nossos índios”, numa clara relação de poder.

Nas zonas onde se encontram os saberes tradicionais e os poderes instituídos do mundo jurídico ocidental, já de saída os povos detentores desses conhecimentos têm de lidar com os limites dessa imaginação metropolitana. Seguindo estas possibilidades de caminhos jurídicos, se iniciam processos de associações, contratos e projetos, ou seja, formas lícitas e regulamentadas de troca que, enquanto contratos (legais) criam sujeitos (igualmente legais), e logo a autora pergunta: “Que sistema de representação está sendo introduzido pelo processo? Qual construção de representação legítima está em jogo e como ela se relaciona com outras estruturas de autoridade?” (CUNHA, 2009, p. 335). Dessa forma, os conceitos metropolitanos iniciam as negociações em uma postura de dominação supondo que haja formas de correspondência entre o seu regime de atribuição de autoridade e poder nos regimes de regulação social de povos indígenas. Seja no âmbito interno do país que governa o território onde os povos indígenas vivem, seja pelos instrumentos internacionais, há um movimento igualmente ambíguo que, no momento em que confere poder e autoridade, subjuga as nações indígenas às suas formas de poder e autoridade. Nessa concepção, há ainda outra forma de predominância dos conceitos metropolitanos sobre o “conhecimento tradicional”, no singular, na qual é suposto que um único regime de adaptação e tradução de seus termos possa dar conta da miríade de diferentes regimes históricos e sociais de conhecimento tradicional (CUNHA, 2009, p. 328).

Também, especificamente nos instrumentos internacionais, há uma concepção pré-estabelecida de lidar com a diversidade dos regimes de conhecimentos tradicionais que os enquadra sob o fundamento de um conhecimento coletivo e holístico que não só ignora os diferentes regimes de conhecimento de cada povo, mas também a heterogeneidade de acesso e circulação do conhecimento dentro de uma mesma tribo e, nesse sentido, o saber tradicional é entendido como uma coleção concluída e absoluta “de lendas e sabedorias transmitidas desde tempo imemoriais e detidas por certas populações humanas, um conjunto de saberes reservados (mas não enriquecidos) pelas gerações atuais” (CUNHA, 2009, p. 364). Por este viés, que já vem sendo contestado, as políticas públicas passam para a zona da identidade que deve salvar, resgatar e preservar o tesouro da “produção tradicional” (erroneamente no singular) de conhecimentos, entendido como algo estável e antigo, quando, de fato, os regimes de produção e circulação de conhecimentos tradicionais são “um conjunto duradouro de formas particulares de gerar conhecimentos. Tradicionais são seus procedimentos – suas

formas, e não seus referentes. Esses procedimentos são altamente diversos” (CUNHA, 2009, p. 365).

Podemos refletir sobre “o que acontece se todo nosso construto de coisas como sociedade, representação e autoridade não tiver nenhum equivalente entre esses povos?” (CUNHA, 2009, p. 338) como o motor mesmo das relações *interétnicas* que se estabelecem entre diferentes regimes de conhecimento – os tradicionais e o científico.

Todos esses casos se dão nessas relações interétnicas, nas quais se ressaltam as distâncias e os ajustes necessários para que seja possível haver alguma forma de diálogo. Conforme a questão levantada acima e a breve exposição do que acontece nessas relações, notamos a profícua produção de desentendimentos, cujas complexificações adensam as especificidades dos regimes em litígio: uma situação interétnica, exógena, implica que cada regime se veja na situação de reformular suas prerrogativas e demandas nesse processo. Trata-se de uma reflexão sobre si mesmo, sobre sua própria cultura em confronto com outro ponto de vista e outra maneira de pensar a propriedade (são possíveis outras formas de direitos sobre coisas entre pessoas?), isto é, um movimento étnico, endógeno deve ser mobilizado nessas passagens para a discussão interétnica.

Nesse trânsito do endógeno ao exógeno, as concepções étnicas das nações indígenas se restringem ao que as concepções metropolitanas conseguem criar em termos de um denominador comum na relação interétnica, de forma que tais caracterizações impõem uma camisa de força aos povos indígenas no que diz respeito aos procedimentos de formular suas reivindicações. Isso significa que esses povos “precisam se conformar às expectativas dominantes ao invés de contestá-las. Precisam operar com os conhecimentos e com a cultura tais como são entendidos por outros povos, e enfrentar as contradições que isso possa gerar” (CUNHA, 2009, p. 330). O acordo entre os termos não necessariamente será traduzido em um entendimento comum e, como veremos, a forma como os povos indígenas lidam com a expectativa limitada que se espera deles acaba por abalar o restrito regime metropolitano pelos efeitos de reflexividade que as categorias analíticas sofrem quando das suas idas e vindas entre diferentes sistemas étnicos.

Voltando à pergunta “quais são as consequências desse abismo entre as instituições deles e as nossas?” (CUNHA, 2009, p. 339). A imaginação política se encarrega de uma capacidade de operar essas passagens, mesmo que os termos sejam dados pelos poderes instituídos, o curso das relações interétnicas não se dá apenas em uma via. Mesmo que não haja correspondência entre as formas de autoridade e representação política entre os regimes tradicionais e o modelo metropolitano de regulamentação sobre a propriedade intelectual, é o

próprio discurso e outros atos políticos que constituem sociedade, grupo, coletividades: fazer emergir coletividades em contexto em vez de encontrá-las “*ready-made*” é algo propriamente universal e essa é uma argumentação à questão da autenticidade da autoridade que se cria para representar um grupo indígena, uma vez que ela é produzida no próprio processo de realizar atos jurídicos em seu nome (CUNHA, 2009, p. 339-355). Tendo isso em vista, o que entra em jogo quando os povos indígenas são chamados à cena metropolitana? “Como é que esses povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena?” Pensando nos enquadramentos que as categorias metropolitanas sobre os povos indígenas, como se dá o inverso, a indigenização dos termos metropolitanos?

As situações interétnicas se dão no contraste, numa sobreposição: traços que ao mesmo tempo pertencem a um sistema étnico, quando integram também um local de contrastes interétnicos, ganham novo significado. Participar de dois sistemas ao mesmo tempo traz a cultura – do sistema étnico –, para o plano da “cultura” – sua variação no sistema interétnico. Os grupos étnicos são elementos constitutivos da estrutura interétnica e dela derivam seu sentido (CUNHA, 2009, p. 356).

“Cultura” tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma. Pois bem, a questão que quero comentar é a seguinte: como é possível operar simultaneamente sob a égide da “cultura” e da cultura e quais são as consequências dessa situação problemática? O que acontece quando a “cultura” contamina e é contaminada por aquilo de que fala, isto é, a cultura? Quando os praticantes da cultura, os que a produzem ao reproduzi-la, pensam a si mesmos sob ambas as categorias, sendo uma concebida em teoria (ainda que não na prática) como a totalidade da outra? Em suma, quais são os efeitos da reflexividade sobre esses tópicos? (CUNHA, 2009, p. 356-357).

Dessa discussão, interessa à autora dois aspectos: os usos pragmáticos de “cultura” e “conhecimento”, bem como a coerência lógica das contradições entre as imaginações metropolitana e indígenas. Pois são muitas as categorias e os termos que devem ser traduzidos em uma relação interétnica, não apenas os jurídicos e políticos do direito intelectual, mas também a própria noção cultura pode ser inadequada para povos tradicionais, portanto também sofre ajustes. É necessário, em primeiro lugar, admitir que as pessoas têm consciência da própria “cultura”, seja o termo que a designa, além de viverem na cultura. Essa co-presença é apontada por Lévi-Strauss, quando admite que a exegese nativa é ao mesmo tempo parte e comentário do discurso nativo, portanto, existe uma noção pela qual as pessoas sabem que estão operando num regime costumes ao mesmo tempo que se constituem por ele.

Em termos pragmáticos, a “cultura” está sendo celebrada entre muitos povos tradicionais no sentido de obter reparações por danos políticos (CUNHA, 2009, p. 313). Em termos de coerência lógica a questão gira em torno das ambiguidades e das contradições que são introduzidas pela reflexividade nos traços étnicos que se tornam elementos de contrastes interétnicos como parte desse sistema de representação, ao mesmo tempo que esse sistema também se confronta com os assuntos internos e com a estrutura da aldeia, operando pontes, passagens de interconexão (CUNHA, 2009, p. 356 e p. 371). Esse movimento reflexivo implicado na “cultura” como metadiscurso sobre a cultura tem efeitos dinâmicos tanto sobre aquilo que ela reflete – cultura, no caso – como sobre as próprias metacategorias, como “cultura” (CUNHA, 2009, p. 363) e, “uma vez confrontada com a ‘cultura’, a cultura tem de lidar com ela, e ao fazê-lo será subvertida e reorganizada. Trata-se aqui, portanto, da indigenização da ‘cultura’” (CUNHA, 2009, p. 372). Prática, por sinal, própria aos regimes de conhecimentos de povos da Melanésia e de povos amazônicos, que, guardadas as suas singularidades, compartilham o fato de reconhecerem direitos intelectuais dentro de suas sociedades. Evidente que as concepções que orientam essas trocas, direitos, reservas e exclusividade em torno de bens imateriais – o saber, o conhecimento, os adornos, padronagens ornamentais, costumes, técnicas, lendas, cantos, rituais, cerimônias – passam ao largo dos contratos que organizam essas transações nas sociedades metropolitanas, mas o que queremos chamar atenção aqui é para a forma como estes povos tradicionais concebem e praticam os direitos de adotar traços culturais alheios em uma extensa gama de bens em circulação nas redes de trocas interétnicas, numa relação de sociedades tradicionais para sociedades tradicionais (CUNHA, 2009).

Assim, na cosmologia dos povos amazônicos, uma série de saberes “têm por definição uma origem alheia” (CUNHA, 2009, p. 360): são conquistados de povos inimigos ou roubados de animais que fundamentam uma dada concepção mítica da origem de um povo. Como a autora comenta, é como se houvesse uma espécie de fetiche cultural tanto para os povos amazônicos como para os melaneses, que parecem não reconhecer aquilo que consideramos como criações suas (CUNHA, 2009, p. 360). É uma forma de prestígio ao exótico, mas que requer uma explicação, que pode se expressar sob uma infinidade de variações: esta forma de incorporação, de um exótico que passa a integrar um uso o cotidiano, partes que antes eram estranhas entre si, se funda num conceito de cultura como empréstimo, na abertura para o Outro (Lévi-Strauss), onde cultura, segundo Eduardo Viveiros de Castro, é por definição aculturação (CUNHA, 2009, p. 361). Diferentemente do que, por exemplo, a

França entende por exótico: a valorização daquilo que vem do outro vem da qualidade de algo estrangeiro e distante, de modo que sua assimilação cultural destruiria seu valor, por exemplo.

No sentido desse empréstimo, há ainda um fato a ser comentado: os termos de empréstimo que são tomados de uma cultura à outra sem que a palavra seja traduzida de uma língua para a outra. Segundo Jakobson, não existem casos de intraduzibilidade entre vocábulos de uma língua para outra (CUNHA, 2009, p. 369), sempre há uma forma de recorrer a neologismos ou outras formações de palavras para levar um termo metropolitano a uma língua tradicional e, ainda havendo palavras mais ou menos correlatas à noção de cultura, o caso do uso de «cultura», dita em português é, portanto, uma opção. Segundo a autora, esses termos de empréstimo não traduzidos indicam um registro próprio de interpretação, assim, escolher por não traduzir palavras estrangeiras tem a especificidade de funcionar tanto de modo semântico quanto metasssemântico, pois veiculam tanto um sentido, quanto uma chave de interpretação, demarcando assim, um regime específico numa relação interétnica, algo que não corresponde ao registro da vida cotidiana na aldeia. Os termos de empréstimo que a autora estuda, ainda que não sejam traduzidos não são, portanto, desprovidos de uma tradução. Salientamos essa questão uma vez que, nos filmes analisados, a palavra «cultura» será dita em português, em meio às línguas pano (no filme *Xinã Bena – Novos Tempos*) e aruak (no filme *Ipuné Kopenoti Terenoe*).

Esta longa digressão sobre as idas e voltas do termo cultura, bem como de outras categorias de análise e de critérios de trocas e representações se fez necessária tanto para entender as discussões que foram trazidas pelos artigos expostos nesse capítulo, bem como para compreender os processos e agenciamentos que se operam no cotidiano de povos tradicionais quando das situações de confronto com a dimensão metropolitana. Dimensão esta que, no caso, pode mais referir ao cotidiano de povos indígenas em território brasileiro do que propriamente à sua relação com o projeto VNA, conforme os pressupostos já expostos aqui. Importante notar é que a estrutura das relações interétnicas aparecem nos filmes que aqui serão analisados, portanto são relações que devem ser levadas em conta junto das outras dimensões, aí sim, próprias ao agenciamento cinematográfico indígena.

O ensejo desta parte do trabalho se deu no sentido de melhor compreender as estruturas que compõem o antecampo dos filmes, numa esfera maior que a da produção do filme e que portanto, constituem também esse agenciamento estético.

3. OBRA DE ARTE & MICROPOLÍTICA

De cada coisa que nos cerca – pessoas, plantas, objetos, outros animais, coletividades, instituições – pode-se traçar uma infinidade de linhas e atravessamentos que contarão suas trajetórias. Nessas conexões, entre materialidades e afetos, logo nos deparamos com o abismo que uma coisa em si carrega: muito aquém e muito além da sua existência real, é ao mesmo tempo testemunho e manifestação, movimento e cristalização, o pontual e o processual. Para Guattari tratar-se-á de uma inseparabilidade entre um fato – no seu caso específico, um fato psíquico, no nosso caso, o fato diz respeito a um dado processo – e o Agenciamento que lhe faz tomar corpo, como fato e como processo expressivo; por este caminho, podemos pensar as formas (2001, p.19) pelas quais uma determinada coisa traz o que lhe constitui enquanto território: em relação a que as fronteiras se estabelecem, quais atmosferas pairavam sobre ela, quais camadas geológicas lhe dão consistência e em que lugar está à deriva. Ainda nesta perspectiva que não tem precisão para discernir o pontual e o processo, a obra e seu autor, sujeito e objeto, podemos olhar para um dado território com Rancière através da proposta de partilha do sensível e pensar o que se instaura em termos de comum e exclusivo, bem como quais as possibilidades de participação desse comum: o que se pode ver e dizer sobre o que se tem visibilidade? Neste caso, são os vincos que orientam o curso do sensível que estabelecem as linhas, a um só tempo políticas e estéticas, por onde ele seguirá.

Ao entrever a potência de situar o assunto que nos interessa no âmbito da sua processualidade e constituição estética, o desenvolvimento teórico se debruçará nas teses destes autores – que também trazem Rolnik e Deleuze para a interlocução deste debate – tendo em vista as noções de agenciamento em Guattari e de estética em Rancière (2009a, 2009b). Com o intuito de observar uma dada singularidade no âmbito da arte e da produção de linguagem no audiovisual – territorial e micropolítica para um, sensível e estética para outro – no seu movimento constitutivo, levando o processo em consideração quando da observação dos pontos de cristalização por ele produzido. Deste ponto de vista, o pensamento sobre os temas do trabalho pode tomar vias orientadas entre as dimensões da multiplicidade, da heterogênesse e dos paradoxos da autonomia da arte e de suas relações com o político.

Trata-se de uma matéria que comunga assuntos e visibilidades que são operadas num contexto que tem o mercado e o capitalismo menos como um polo oposto, do que como um meio pelo qual, ao mesmo tempo, esses assuntos e suas formas de serem vistos e comentados irão se movimentar demarcando territórios outros, tomando a produção de subjetividade e a experiência sensível fora de esquemas indenitários e representativos. É nesse sentido que se

torna potente relacionar processos que lidam com a linguagem de forma coletiva, tendo de construir o seu espaço de fala para que seja possível a expressão dessa fala, como é o caso da música, da dança, do cinema, da poesia, das imagens-síntese perfilados por fotografias, vídeo, *emoticons* e tipografia, que circulam em redes que estão espalhadas em sites, praças, feiras, blogs, festas e aplicativos de *smartphones*, que remetem incessantemente à internet e à rua. Torna-se uma referência para o trajeto desse trabalho a amplitude que as formas não-representativas do pensamento produz e, tendo em vista o alargamento da abrangência que se estabelece, as contribuições que esta metodologia pode permitir à proposta de encarar os fluxos e as intensidades sem a pretensão de enquadrá-los prontamente na fórmula que o domínio do sujeito se expressa no da ação que se imprime sobre o objeto.

3.1 – Micropolítica e Agenciamentos

Instiga-nos pensar com Guattari os percursos pelos quais a ideia de sujeito e de indivíduo pode ser desdobrada em noções como micropolítica e processos de singularização, capazes de dar um novo fôlego para que os assuntos, em sua multiplicidade, possam orientar seu próprio pensamento.

Partimos da concepção de Ecosofia, proposta da leitura de *As três ecologias* (2001), para pensar o paradigma ético-estético de Guattari, com o suporte do texto “Rizoma”, a introdução de *Mil Platôs, vol.1* (1995) e de alguns trechos dos livros *Revolução molecular* (1981) *Micropolítica, cartografias do desejo* (1993) e *Caosmose* (1992). Dentro dessa pequena constelação que fizemos iluminar-se, a pretensão foi de compreender pelo menos algumas linhas e alguns rastros da cosmologia de Guattari, que pudessem constituir um terreno fértil para ler, no contexto de toda sua obra, pelo menos alguns níveis da ecologia guattariniana com critérios de reflexão para a pesquisa deste trabalho. Assim, consideramos que neste subcapítulo estamos diante de um mapeamento de conceitos que, ao se conectarem, introduzem nosso estudo à perspectiva teórica ao mesmo tempo que já instigam algumas experimentações nos procedimentos metodológicos, uma vez que nosso objeto comporta-se, ora como sintoma, ora como efeito, ora como produção, ora como produto, ora como fim, ora como processo.

Para tanto, faremos um trajeto que perpassa por diferentes conceitos, os quais se interpelam e complementam. Com o intuito de trabalhar com o conceito de micropolítica tanto no problema de pesquisa quanto nas análises, estudaremos, principalmente, a noção de multiplicidade. Assim, este percurso teórico orbita entre os princípios de heterogênes e rizoma com maior atenção. Já os conceitos de máquinas abstratas, universos de valor, objetos

incorporais, agenciamentos coletivos de enunciação e agenciamentos maquínicos de desejo, serão citados ao longo do texto de forma complementar pois, em nosso entendimento, se fazem necessários para a compreensão da noção de rupturas a-significantes, ponto fulcral dos conceitos de micropolítica e multiplicidade, foco de nosso trabalho.

Com esta profusão de referências às ideias de Guattari (2001) e Deleuze e Guattari (1995), as máquinas abstratas, os universos de valor, os objetos incorporais, os agenciamentos coletivos de enunciação e os agenciamentos maquínicos de desejo, são conceitos pouco aprofundados, entre os quais a pesquisa procurou não demarcar tão rigidamente suas distâncias, privilegiando não somente um olhar holístico ao pensamento dos autores, mas também uma compreensão metodológica que se dá em fluxo e preza por prestar atenção às diversas intensidades que compõem esta constelação teórica. Entendemos, dessa forma, a complementariedade entre estas noções, sem discernir com demasiada certeza onde cada conceito começa e termina mas, sim, construindo um rizoma que nos serviu de aporte teórico para aprofundar nossa compreensão sobre micropolítica.

Neste ambiente ecosófico, que lida com a diversidade de aspectos que envolvem um dado processo, a noção de subjetividade deixa, gradualmente, de fazer parte dos arautos da objetividade soberana de um indivíduo – não há um sujeito evidente a ser compreendido da forma como Descartes postulou através do “penso logo existo”, cuja base do argumento está centrada somente nos imperativos da consciência e do pensamento que fala de si mesmo. Do contrário, na compreensão de Guattari, há muitas outras maneiras de existir que estão fora da mente, menos no indivíduo que em Territórios reais da existência (GUATTARI, 2001, p. 17), que deslizam à deriva de elementos heterogêneos e implicam ordens de diversas dimensões. Estas intensidades e outras velocidades são autônomas umas às outras e podem estabelecer diversos vínculos entre si, por atravessamentos, ora solidários, ora discordantes (GUATTARI, 2001, p. 18), rizomáticos: essa heterogênesse entre *componentes de subjetivação* age conectando o fluxo entre as intensidades das dimensões que e nas quais se configuram territórios existenciais. Nessa passagem da noção de sujeito e de subjetividade como algo acabado, fixo a uma essência, para a perspectiva da produção de subjetividade, se tenciona compreender algo que se põe a ser (GUATTARI; ROLNIK, 1993, p. 28), que é do nível dos *Agenciamentos*. É neste plano que são arrançadas as componentes heterogêneas, tanto de natureza social e cultural, quanto biológica, maquínica, afetiva e cósmica.

O nível das *máquinas abstratas*, dos *Universos de valor*, dos *objetos incorporais*, dos *agenciamentos de enunciação coletiva* e dos *agenciamentos maquínicos* é destoante dos modos pelos quais agem as ideias de estruturas, sistemas e formas pois, no viés destas últimas

noções para a figura da unidade, do Universal e corre-se o risco da simplificação em função de uma contiguidade causal que estabelece determinações dominantes entre objeto e sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). Pelos ambientes e pelo proceder ecológicos, Guattari desloca a discursividade de um dado método ou paradigma científico, criticando a positividade que legitima e autoriza seus próprios discursos quando da análise de um fato, seja de matéria psíquica, social, econômica ou subjetiva. Também é na contramão das categorias analíticas duais de sistemas tradicionais de determinações, por exemplo, do tipo ‘infraestrutura material / superestrutura ideológica’ (GUATTARI, 1992, p. 11) – que produziria apenas uma via de comportamento e valores, um *ethos* representativo de determinada classe social, econômica, étnica ou sexual – que o autor (1992, 2001), junto com Deleuze (1995) e Rolnik (1993), coloca a questão da *multiplicidade*: da heterogeneidade dos elementos à heterogênesse de relações que podem e devem acontecer entre os pontos singulares de todas essas ordens. Na gradação destas categorias propostas por Deleuze e Guattari (1995) acima citadas, em detrimento do que já se espera a priori como respostas e entendimentos num conjunto discursivo e nos limites que eles impõem aos seus objetos, a orientação é de empreender uma lógica das intensidades, que compreende os “sistemas de entidades abstratas (maquinismo abstrato), ritornelos¹, traços de rostidade que não pertencem propriamente às identificações humanas, traços de animalidade, de paisageneidades, sistemas maquínicos, econômicos dos mais diversos” (GUATTARI, 1981, p. 169); e promover uma *eco-lógica das intensidades* que se propõe a observar o movimento, os fluxos, as interrupções, as permanências, as superposições, enfim, as intensidades dos processos de singularização entre as componentes de subjetivação, e não um momento estanque de contornos bem definidos.

Nesse desvio, que abandona as teorias da identidade e da representação e os sistemas metafísicos, passamos a dispor de outras metodologias para alargar as formas como estas dimensões se segmentarizam, se estratificam e precipitam ou delongam seus engendramentos. Para tanto, Guattari, Deleuze e Rolnik voltam olhar da *ação*, que se reporta à vontade de um sujeito, para os *agenciamentos*, cujas práxis ecológicas se esforçarão por detectar os vetores potenciais de subjetivação e de singularização (GUATTARI, 2001, p. 28), de forma a descentrar a figura acabada de sujeito e ceder espaço para a produção de subjetividade enquanto um regime que é afetado “por instâncias individuais, coletivas e institucionais”,

¹ No original de “Revolução Molecular” (1986, 2 ed.) – primeira obra de Guattari publicada no Brasil, o termo *ritounelle* está traduzido por “ladainhas musicais”, seguido de um breve exemplo do que seria essa ladainha na obra de Proust através da “pequena frase de Venteuil”. No entanto, usamos a expressão ritornelo, por se tratar da tradução mais adequada ao termo, conforme nota da revisão de “As Três Ecologias”, página 20.

pelos espaços nos quais circulamos e pelas máquinas enunciadoras que nos circulam e “não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias” (GUATTARI; ROLNIK, 1992, p. 11).

É, portanto, na multiplicidade de velocidades, de linhas de intensidades heterogêneas que os agenciamentos de enunciação coletiva articulam processos de singularização, produzem subjetividades e territorializam configurações de existência. Ao largo dos métodos genealógicos, que necessitam de um centro forte, a unidade sem a qual as raízes não sustentam a devida complementaridade entre sujeito e objeto, o rizoma é a forma como o agenciamento conecta essas componentes de subjetivação, promovendo sua heterogênese: é multiplicando-se que o rizoma cresce e se expande sem um ponto de origem e de chegada, via a horizontalidade que desconhece hierarquizações ou polarizações pois, em sua dispersão, ele se espalha de forma multilateral e multidimensional e inviabiliza que uma natureza seja preponderante, dominante ou determinante em relação às outras. Do contrário,

um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

Dessa forma a produção de subjetividade e os processos de singularização se opõem à linearidade em seus processos de constituição via Agenciamentos: este princípio que aqui opomos ao sistema ou à estrutura, visa a existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar, num movimento de subverter e subjugar os modelos referenciais para se manifestar por conta própria, a título de indícios existenciais, fluxo de energias que se movimentam em frequências outras, que forjam a si mesmas em sua de linha de fuga processual (GUATTARI, 2001, p. 28).

Tendo o rizoma como diagrama que opera essa multiplicação metamórfica, seus registros são da alçada do que já chamamos aqui, a heterogênese, isto é, processo contínuo de ressingularização (GUATTARI, 2001, p. 55), que leva em conta o trabalho das diferentes datas, velocidades e matérias: mais uma vez não se opera no Uno, no dual ou no binário; sem chances, novamente, de separar claramente sujeito e objeto, uma vez que “os *agenciamentos coletivos de enunciação* funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Uma multiplicidade que produzirá, em seu agenciamento maquínico de desejo, os objetos incorporais e os Universos de valor, cujas

referências movem critérios outros de “desempenho” que não apenas de ordens da lucratividade, mas sim dos arranjos de “rentabilidade” social, estética e dos valores de desejo (GUATTARI, 2001, p. 50), que proporciona novas configurações territoriais, por via da constituição de singularidades e subjetividades.

O único ponto comum que existe entre esses diversos traços existenciais é o de sustentar a produção de existentes singulares ou de ressingularizar conjuntos serializados. (GUATTARI, 2001, p. 29): enquanto materiais existenciais descorporificados, esses universos de valor operam como uma Máquina abstrata, na qualidade de objetos incorporais que se impõem como se tivessem sempre estado aí, ainda que sejam totalmente tributários do acontecimento existencial que lhes dá nascimento (GUATTARI, 2001, p. 29), portanto, os agenciamentos se constituem ao dar suporte expressivo às intensidades que os constituem. Das componentes de subjetivação e dos processos de singularização, em heterogênese, à produção, cristalização de uma subjetividade, dificilmente cairíamos em um novo dualismo. A configuração de territorialidades subjetivas compreende ao mesmo tempo os movimentos de reterritorialização e de desterritorialização. Ambos agem mutuamente pois que não há território sem vetor de saída nem um momento “aterritorial” – passamos de uma territorialidade para outra, desterritorializando antigas cristalizações e reterritorializando novos pontos de singularidade. Afinal, como seria possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros, uma vez que se intensificam justamente na mudança de sua natureza? Neste ponto, é importante perceber que, nesse sentido, estamos lidando com elementos discursivos e elementos não-discursivos, ou pré-discursivos, – mas essa é uma falsa polêmica para criticar o dualismo de uma pretensa multiplicidade rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18), pois um agenciamento, em sua multiplicidade trabalha forçosamente, aos mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 34). “Sabedoria das plantas:

Inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com o animal, com o homem (e também um aspecto pelo qual os próprios animais fazem rizoma, e os homens etc.) Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados. (...) Escrever, fazer rizoma, aumentar seu próprio território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20).

Assim, a discursividade é portadora de uma não-discursividade, e, ao dispor uma narrativa sobre um fato, ao invés de dar forma a uma matéria, ela passa a ser também um dos seus componentes materiais, constitui mais um segmento do território que, “tal como um rastro estroboscópico, anula os jogos de oposição distintiva tanto no nível do conteúdo quanto no da forma de expressão” (GUATTARI, 2001, p. 20). Enquanto ainda não se reterritorializaram todos os traços de uma nova territorialidade, os agenciamentos estão produzindo desterritorializações; desejos, “discursos incorporais” que, mesmo ainda não expressos de forma cristalizada, rondam as estabilidades provisórias, intensificando velocidades e mudanças. Somente nessas condições os Universos de referência incorporais podem fazer brotar singularidades individuais e coletivas.

Operando por esta proposta metodológica, não somente a dureza da cientificidade será convidada a sair da zona de conforto, como também os discursos legitimados por qualquer natureza o serão; entre eles, o dos partidos, dos sindicatos, das gestões estatais, da igreja, da industrialização, do capitalismo. Não é a identidade e o paradigma teórico da representação que está sendo posto em questão, num diletantismo conceitual de especialistas; no impedimento que estamos de operar no dualismo ou na unidade, teoria e prática tão somente podem multiplicar-se e metamorfosear suas naturezas – aumentar o território por desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995). A heterogênesse forma uma coletividade entre humanos, objetos, teorias e lutas, e os agenciamentos maquínicos concebem a indissociabilidade ético-estético-política e pressupõem o limite do desejo exatamente no meio, onde essas diferentes matérias – humanas, não-humanas, cósmicas, vegetais, econômicas, teóricas, sociais e práticas – singularizam as subjetividades em ações individuais ou coletivas, sejam elas textos acadêmicos, poéticos, sonoros, cinematográficos, de artes visuais ou políticas públicas sem a possibilidade de distinguirem-se. A concepção de subjetividade da proposta ecosófica de *As três ecologias* aponta e reflete também esse contexto de descentramento em que o mundo ingressa paulatinamente.

No horizonte da ecosofia, assim como nas questões já expostas aqui sobre produção de subjetividade, processos de singularização, heterogênesse – entre movimentos de estratificações e desterritorializações e reterritorializações – a premissa dos agenciamentos maquínicos de desejo refere-se às linhas de recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios, e as três ecologias que compõem essa ótica ecosófica se dão tanto em escalas individuais quanto coletivas e são pertinentes tanto à vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia, e passam por experiências outras de casal, família, trabalho e cidade (GUATTARI, 2001, p. 15). Tanto nesse sentido ecosófico como no dos agenciamentos

maquímicos, trata-se de um engendramento onde a separação entre sujeito e objeto faz tanto sentido quanto a de natureza e cultura: não há como discernir a essência e a propriedade de cada um desses âmbitos, mas apreender a transversalidade das interações entre os diferentes ecossistemas, a mecosfera e os Universos de referências sociais e individuais (GUATTARI, 2001, p. 25): ecologia ambiental, ecologia social e ecologia mental agenciando máquinas desejantes e suportes expressivos de enunciações coletivas. Desta maneira, o deslize, o contexto de derivações no qual o mundo têm se encaminhado, inibe as antigas práticas políticas unívocas.

Sem líder, causa única e inimigo bem definido, a demanda de luta passa tanto pelos problemas dos outros, quanto pelos específicos das diferentes reivindicações dos movimentos sociais: quanto mais diferentes, mais solidárias (GUATTARI, 2001, p. 55) serão as pautas que enfrentarão o processo de ressingularização e de reterritorialização das subjetividades menores: a mulher, o gay, a trans, as etnias dos povos tradicionais, a população negra periférica, o imigrante, a prostituta, as trabalhadoras e os trabalhadores, assalariadas ou terceirizadas, os coletivos de permacultura e de produção de alimentos orgânicos, coletivos de experimentação artística, de mídia livre e de redes colaborativas, etc. Há uma gama enorme de matérias que conformam novos campos da ecologia social que, dada a sua complexidade, não podem ser pensadas fora da alçada ecosófica – e neste domínio, não nos ateríamos às recomendações gerais mas faríamos funcionar práticas efetivas de experimentação tanto nos níveis microssociais quanto em escalas institucionais maiores (GUATTARI, 2001, p. 16). Pois, posto que esses agenciamentos estão em estreita disputa com a subjetivação capitalística, que constantemente se protege contra acontecimentos e singularidades que possam desorganizar sua orientação, nestes embates, o que se coloca é justamente os diversos níveis em que ocorrerão as práticas e os engajamentos, que mais valem em sua heterogênesse do que em uma homogeneidade transcendente, seja em minúsculas, ínfimas, pequenas, médias ou grandes escalas (GUATTARI, 2001, p. 35).

Os agenciamentos atuam como o suporte das *rupturas a-significantes* – partículas a-significantes, intensidades puras (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12) que articulam fluxos heterogêneos de forma a dar consistências territoriais que, por sua vez, liberarão novos fluxos –, e o que se estabelece não é uma normal ou um conjunto de regras, mas a elaboração de antinomias, no sentido de não padecer de reiterações estáticas e fechadas, mas em florescer aberturas (GUATTARI, 2001, p. 38). Para tanto, cultivar o dissenso e a produção singular da existência através de novas solidariedades e da sensibilidade ético-estética das práticas ecológicas colocam em causa não apenas a questão ambiental, mas também as ecologias

social e mental pois, é neste mesmo plano de fluxo, multiplicidade e descentrado que se compõem e concorrem as produções de subjetividade singulares e as capitalísticas (GUATTARI, 2001). Nesta via de descentralização ecosófica, que engloba a multiplicidade e a heterogênesse dos agenciamentos maquínicos e de enunciação coletiva, a questão ecológica deixa de conotar a luta em prol da natureza somente e passa a pôr em causa o conjunto dos processos de subjetividade e das formações de poder capitalísticas pois, a questão da enunciação subjetiva colocar-se-á mais e mais à medida que se desenvolverem as máquinas produtoras de signos de imagens, de sintaxe, de inteligência artificial (GUATTARI, 2001, p. 33-36). “Disso decorrerá uma recomposição das práticas sociais e individuais que agrupo segundo três rubricas complementares – a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental – sob a égide éticoestética de uma ecosofia” (GUATTARI, 2001, p. 23).

A descentralização das lutas se volta contra a unidade dos sistemas totalitários, das perspectivas teóricas “massistas” e da autoridade dos “progressos” tecno-científicos que legitimam uma narrativa modernitária de um futuro que guarda a promessa do desenvolvimento. A ecosofia, via a multiplicidade na qual se orientam os agenciamentos, abre espaço para pensar os relatos de recriação permanente do mundo (GUATTARI, 2001, p. 53) nas práticas *micropolíticas* das rupturas a-significantes.

No cenário das novas práticas sociais, das práticas estéticas, das novas práticas de si com o outro, os engajamentos no presente que nos projetam para o futuro têm de lidar com esses agenciamentos micropolíticos que visam sua própria desterritorialização, pois a configuração de um novo território na micropolítica, acaba não respondendo à nenhuma demanda e, dessa forma, é como se não estivessem “fazendo render” a luta, no sentido tradicional da política. Justamente, as práxis ecológicas estão agindo no sentido de criar demandas outras, que convoquem novas bolsas de valor, novos sistemas de valorização, ao mesmo tempo fissuram o código de medida do capitalismo.

Um ponto programático primordial da ecologia social será o de fazer transitar essas sociedades capitalísticas da era da mídia em direção a uma era pós-mídia, assim entendida como uma reapropriação da mídia por uma multidão de grupos-sujeito, capazes de geri-la numa via de ressingularização (GUATTARI, 2001, p. 46). Cada vez mais se faz necessário uma imensa reconstrução das engrenagens sociais para fazer face aos destroços da subjetividade capitalística sem seguir por caminhos totalizantes, mas promovendo práticas inovadoras e experiências alternativas, “centradas no respeito à singularidade e no trabalho permanente de produção de subjetividade, que vai adquirindo autonomia e ao mesmo tempo se articulando a sociedade” (GUATTARI, 2001, p.37-44). Chegarão, os operadores

ecológicos e os novos Agenciamentos ecosófico de enunciação, a orientar esse processo por vias menos absurdas do que as do Capitalismo Mundial Integrado (CMI)?

3.2 – Partilha do Sensível e Regime Estético

Nos debates sobre estética, interessa-nos compreender como este termo pode abranger, a um só tempo, os âmbitos do sensível e do político. Nesse caso, não podemos entender estes termos nas suas acepções tradicionais de representação, seja das sensações, seja de um contrato social. Para tanto, nosso estudo partirá para a observação das considerações que Jacques Rancière desenvolve em suas pesquisas acerca da discussão contemporânea sobre estética. A leitura das obras *O inconsciente Estético* (2009b) e *Partilha do Sensível – estética e política* (2009a) e dos textos *Estética e Política* (2010), *Paradoxos da arte política* (2012) e *O que significa estética?* (2011) estimula um ponto de vista peculiar para o pensamento que se expande nos labirintos entre arte, vida, política e realidade.

Partimos da proposta de partilha do sensível no intuito de pensar sobre os vincos de divisão entre o que é comum e o que é exclusivo no âmbito das *constituições estéticas* que dão forma à comunidade. Seja por um objeto da arte ou não, há uma base comum entre política e experiência sensível que pode redefinir suas relações a partir da compreensão que seu vínculo é, antes de mais nada, intrínseco.

Para Rancière, há uma estética primeira nos contornos do que é designado como visível e do que é preterido ao invisível. Por esta delimitação “do lugar e do que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009a, p. 16), à estética refere-se um recorte do sensível, um recorte nas formas sensíveis de participação na comunidade – seja participando da comunidade e da polis no âmbito do que é comum, público e visível; seja participando da comunidade pelo impedimento de estar presente nesse espaço-tempo, fazendo parte do comum via o enclausuramento na esfera privada e no domínio do invisível. A partilha do sensível diz respeito ao visível e ao invisível, como também estabelece as competências do dizível, podendo determinar tanto quem tem qualidade para dizer, bem como o que deve ser dito. Dessa forma, orientar-se pela “episteme” da partilha do sensível de Rancière possibilita a compreensão de que *estética* possa indicar “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009a, p. 13). Por este aspecto, o autor observa, por diferentes discussões sobre estética, arte, política e formas de inscrição de sentido na comunidade e de participação na polis, as variações desse “regime específico de identificação e pensamento

das artes” (RANCIÈRE, 2009a, p. 13). Partindo desta compreensão, podemos pensar as práticas e as experiências estéticas como o pensamento da arte que realiza essa *distribuição do sensível*, entre as práticas artísticas (RANCIÈRE, 2009a p. 17) como maneiras de fazer que intervêm na especificidade desses regimes de identificação, considerando justamente essa articulação das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade, conformando política e estética a um só gesto.

Nesse sentido, serão as práticas artísticas, apenas da alçada da “arte”? Justamente a experiência estética vem para abranger, expandir e problematizar os contornos das esferas autonomizadas da religião e do misticismo, tais como a arte, a política, o trabalho, a ficção, a ciência, etc. Para tanto, diferentes experiências políticas, estéticas, artísticas e imagéticas são cotejadas com os regimes de identificação e pensamento das artes, fazendo da partilha do sensível o critério de discernimento sobre os vincos de distribuição desta sensibilidade: política e estética podem entender um dado regime de identificação e pensamento das artes ora pelos critérios de mimeses e representação, ora pelo irrepresentável, pelo que é específico de cada linguagem ou ainda pela experiência sensível. Partindo desse crivo da partilha do sensível, há uma divisão de três grandes regimes: o regime ético, o regime poético ou representativo e o regime estético. Estes três regimes habitam concomitantemente diferentes temporalidades, como veremos mais adiante, e algumas operações e relações entre o visível e o dizível se confundem nos diferentes níveis das funções de cada regime.

Ao regime ético atribuímos as concepções sobre as maneiras de fazer imagens; o regime poético ou representativo, à distribuição sensível que a mimeses opera entre as artes; enquanto o regime estético funda-se na dissociação entre a produção e a recepção da arte. Em todos esses casos, a experiência estética é o que está em questão, e um mesmo objeto que se preste à questão da partilha do sensível, seja do campo das artes ou não, pode dar a ver as diferentes funções desta divisão. A tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, por exemplo, será tomada de empréstimo em diferentes momentos históricos e será atravessada por esses regimes de identificação e pensamento da arte, e da mesma forma que a própria história da pintura e da fotografia, a ideia de modernidade, das vanguardas estéticas do século XX, bem como fundamentos da teoria literária, da sociologia e da história da arte também irão figurar as distintas performances de cada regime.

Vejam, para tanto, uma breve crônica pois: o curioso é que Sófocles escreveu a história de Édipo por volta de 427 a.C. – a peça que será considerada por Aristóteles² o mais

² O autor de *A Poética* viveu na Grécia entre 384 e 322 a.C.

perfeito exemplo de tragédia grega, nasce no mesmo, também provável, ano que Platão³, que não perdeu nenhuma interpretação do futuro complexo de Édipo. Para ele, as ligações entre a produção de imagens e de simulacros deve ser julgada conforme a prescrição moral que ela deve normatizar, deve haver um grau de veracidade da imitação, portanto, estamos diante do sistema ético, enquanto que, para o crítico e filósofo Aristóteles, a partilha do sensível se dá via regime representativo, liberando a veracidade e a imitação pela via da ficção. Já para Freud, a mesma tragédia pode nos remeter à concepção do inconsciente, cuja elaboração, para Rancière, remete-se aos princípios do regime estético.

Passemos então da coincidência à ciência de cada regime. Uma vez que essa proximidade da obra às diferentes distâncias de cada regime aponta para o fato de que ela não apenas pode testemunhar a coexistência da peculiaridade das funções deles, mas também pode mostrar o que lhe permite ser testemunha de cada um (RANCIÈRE, 2009b, p. 10), a questão do regime de identificação e do pensamento da arte vai lidar com questões sobre forma e matéria, ora na figura da arte e da autonomia da arte, ora na da polis, da igualdade, do Universal – ora na figura que essas discussões designarão como da estética ou da política. Esse breve comentário sobre as leituras da obra de Sófocles ocorre também quando pensamos sobre outras práticas e experiências estéticas, bem como os conceitos e as discussões que lhes atravessamos diferentes, na chave da partilha do sensível, traçam, nas citações da obra, ora a historicidade própria de cada regime das artes em geral, ora as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime. O que nos interessa no espólio dessas referências são as singularidades de um regime específico das artes: um tipo singular de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, suas formas de visibilidade e os modos de conceituação destas ou daquelas – as partilhas do sensível no regime estético (RANCIÈRE, 2009a, p. 27-8). Mas antes, e agora sim, as especificidade de cada um deles.

No regime ético não há a identificação das práticas artísticas com a «arte», mas sim uma correspondência das “maneiras de fazer” como «artes», em geral, que estão incluídas nas práticas de produção de imagens. À esta atividade se coloca a questão quanto ao seu teor de verdade, que poderá ser contestado tanto em função da sua origem como, por conseguinte, ao seu destino: “quais os usos se fazem dessas imagens e a quais efeitos elas induzem” (RANCIÈRE, 2009a, p. 28) são as objeções que constituem esse regime. Para Rancière, endossam este regime “a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas” (RANCIÈRE, 2009a,

³ Estudos estimam uma variação que vai de 423/424 a.C até 429 a.C

p. 28), assim como as polêmicas de Platão contra os simulacros, seja na pintura ou na cena, e no famoso episódio que exclui os poetas da sua República, dada a instrução que as imagens do poema inscrevem na partilha das ocupações da cidade às crianças e aos espectadores cidadãos (RANCIÈRE, 2009a, p. 29). Portanto, para Rancière, aqui não apenas não há arte, mas apenas artes, isto é, as maneiras de produzir imitações a partir de imagens; como também não há política – devidamente ela é barrada pelo gesto platônico, posto que a elisão dos poetas “vê a marca de uma proscricção política da arte” (RANCIÈRE, 2010, p. 22). Assim, em detrimento da arte e da política, haverá tão somente uma comunidade ética (RANCIÈRE, 2010, p. 22) onde as imagens correspondem a um sistema que disciplina esse comum nos modos de ser, no comportamento e na moralidade dos que as contemplam, dessa forma, esse modo de ser das imagens concerne ao *ethos* dos indivíduos e das coletividades (RANCIÈRE, 2011). É este regime ético das imagens que impossibilita a “arte” de se individualizar enquanto tal e dá a ver essas “maneiras de fazer”, as artes entre as quais Platão distinguiu as artes verdadeiras e os simulacros – conforme seu grau de imitação, as primeiras se dedicam aos saberes de uma cópia de um modelo com uma finalidade e uma intenção bem definidas, enquanto os simulacros de artes (maneiras de fazer) falsificam as aparências.

O que também está colocado em questão nesse regime, é um princípio de organicidade social, dessa forma, onde cada um tem um lugar e função a ocupar, e nisso reside a partilha do sensível desse regime: a estética da democracia grega está menos sob o signo da retórica, do que na divisão da experiência sensível de possibilidade de participação na polis. Neste princípio orgânico da sociedade está a justificativa do argumento que, por exemplo, não apenas exclui o fazedor de mimeses e os poetas da República, mas também elide o artesão é elidido da cena pública: quem trabalha – seja na manufatura de produtos, seja na elaboração de simulacros – já ocupa o seu devido lugar na cidade, portanto, está impossibilitado de também participar dos assuntos comuns, uma vez que assim, estaria ocupando dois lugares ao mesmo tempo e atrapalhando a ordenação da cidade “quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua ‘natureza’ o destina” (RANCIÈRE, 2009a, p. 64). Será no regime poético ou representativo, embasado pelas teses de *A Poética* de Aristóteles, que essa postura ética da partilha do sensível será deslocada, segundo a organização de conceitos como trabalho, *tekhne*, ficção e *mimeses*.

Se no regime ético não havia imagem sem a realidade que serve para julgá-la (RANCIÈRE, 2010, p. 26), no poético, o princípio da *mimeses* tem uma outra forma de proceder com essa questão que relaciona imagem e realidade, uma vez que “a separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes”

(RANCIÈRE, 2009a, p. 53). Portanto, mesmo que aqui as artes ainda sejam entendidas como maneiras de fazer, as novidades deste regime são que (1) estas maneiras de fazer agora têm o estatuto de atividades técnicas e (2) há outras regras de correspondência às distâncias entre o visível e o dizível que não se orientam pela veracidade ou falsidade e seus efeitos estritamente éticos, sem estética nem política, mas pela premissa da poética – isto é, deixamos o terreno dos simulacros para adentrar no das ficções.

Quando Aristóteles discute na obra *A Poética* sobre as diferenças entre a poesia e a história, à primeira se atribui uma superioridade, uma vez que ela não precisa prestar contas “quanto à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de *ficções*, isto é, coordenação entre atos que contam” (RANCIÈRE, 2009a, p. 54) ‘o que poderia suceder’, enquanto a história é tomada como “condenada a apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles” (RANCIÈRE, 2009a, p. 55) – que conta ‘do que sucedeu’ conforme a ordem linear da autonomia das ações. “A ‘história’ poética, desde então, articula ao realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas” (RANCIÈRE, 2009a, p. 57). Em oposição à correspondência ética que devia assegurar a continuidade entre a obra e sua fruição, se estabelece uma disposição outra: pelo princípio de verossimilhança, fundado no reconhecimento dos espectadores com a cena, se constituirá não um efeito moral, mas uma estabilidade entre o público e a obra que, em uma análise mais aguda, perceberemos novamente o direcionamento da imagem pela palavra. O modo como este regime de visibilidade, ao mesmo tempo que autonomiza as artes, toma esta autonomia à uma ordem geral das formas de inscrição na comunidade, partilhando uma certa ‘excepcionalidade’ artística entre as maneiras de fazer e as ocupações em geral (RANCIÈRE, 2009a), acomodando a poética/representação na economia comum da polis e a isenta no que concerne à desconfiança platônica dos engodos e das simulações. As célebres peripécias dos jogos de saber estabelecem um espaço-tempo determinado que organiza estruturas inteligíveis, ao invés de fabricar simulacros (RANCIÈRE, 2009a). Portanto, essa “máquina de compreensão” baseada na ordenação dos atos representados diz respeito à consistência interna da cena trágica, que terá por função estabelecer um nível de reconhecimentos entre o palco e a plateia, instaura também correspondências hierárquicas entre a cena e o mundo, definindo assim a adequação dos temas aos gêneros.

Aqui, as artes ainda são entendidas como «maneiras de fazer» e o princípio mimético opera uma separação que isola desse domínio geral das artes um tipo específico dessas maneiras de fazer certas coisas, a saber, imitações. As artes imitativas de Aristóteles estão sob

o estatuto neutro da *tekhne* mimética, cujo princípio representativo do então gênero ficcional, é a noção que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar – na cena ato, bem como em sua repercussão, estável, no público que. (RANCIÈRE, 2009a). Notemos que nesse arranjo, “a mimeses não é um procedimento artístico nem a lei que submete as artes à semelhança” (RANCIÈRE, 2009a, p. 31), mas um regime de visibilidade das artes, “o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis” (RANCIÈRE, 2009a, p. 31). Essa hierarquização ainda fará uma distinção entre as formas de imitação, semelhante ao que Platão procedia em relação às cópias, e o importante de se notar nesse fundamento é que há uma primazia do pensamento como ação que se impõe sobre a matéria, onde a técnica mimética da ficção aparece como imposição de uma forma de pensamento a uma matéria inerte:

as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes etc. (RANCIÈRE, 2009a, p. 31)

No regime estético, estamos diante do colapso das hierarquias dos modos de expressão e da oposição entre temas eruditos e populares. Essa ruptura com a ordem representativa demarca a dissociação entre *poiesis* e *aesthesis*, não há mais uma determinação da obra sobre a percepção, do contrário, o sensível passa a ser uma categoria própria aos produtos da arte (RANCIÈRE, 2009a, p. 32). Também há autonomização aqui, mas ela se constitui de outro modo, pelo qual a arte, no singular, passa a ser mais uma esfera da experiência, e não encontra-se subjugada a questões de divindade ou da ordenação sucessiva de ações; e, ao mesmo tempo, ao desvincular-se da separação aristotélica entre a ordem dos fatos e a lógica interna da ficção, a estética também passa a não distinguir o que é objeto da técnica das imitações e o que é objeto ordinário, banal. Justamente sobre este paradoxo repousa a autonomia da experiência estética. Igualmente livre do princípio mimético, a arte no regime estético é a produção de um modo de ser dos seus objetos (RANCIÈRE, 2009a, p. 32) e sua nova constituição do que passa a ser designado como ficcional se dá por um modo de interpretação que aproxima apresentação dos fatos à formas de inteligibilidade: “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o (que) se faz e o que se pode

fazer.” (RANCIÈRE, 2009a, p. 58-9). Ao optar pela descrição em detrimento da narrativa, tem importância nesse regime toda ordem de objetos que compõem a paisagem sensível do mundo que se torna visível a si mesmo, forjando na linguagem uma ordem de materialidade que configura o sensível na comunidade (RANCIÈRE, 2009a, p. 54).

Ao pensarmos na indistinção entre o que pertence à arte e o que pertence ao ordinário, além de nos remetermos à ordenação de signos que compõem nosso mundo – e não dos atos de ficção representativa -, também percebemos que a experiência estética vai muito além da arte (RANCIÈRE, 2011, p. 18), podendo encontrar nesses signos triviais a “paisagem de signos define a nova ficcionalidade: nova maneira de contar histórias que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais” (RANCIÈRE, 2009a, p. 54-5). A experiência estética excede o domínio da arte. A questão é a configuração dessa paisagem sensível que estrutura uma comunidade, a configuração daquilo que pode ser visto e sentido e dos modos possíveis de falar e pensar sobre isso – uma vez que estão indistintas as razões dos fatos e as razões das ficções, é o arranjo dos signos que torna solidária a paisagem que circula entre os livros da tradição romanesca, as pinturas de gênero, o cinema e a polis. Nesse sentido a relação que se estabelece entre forma e matéria é de suspensão de contiguidades, dada a abertura à heterogeneidade que a experiência sensível permite. E este é o ponto em que Rancière reconhece como próprio da autonomia estética a identidade do pensamento com o não-pensamento: se a autonomia da arte tem por paradoxo o fato de que ela se torna uma esfera da experiência com seus próprios fundamentos – e portanto está desobrigada da equivalência ética, ou das compensações representativas que ‘as artes’ devem normatizar e estabilizar com a comunidade – essa autonomia se dá justamente no fato de toda ordem mundana partilhar o sensível.

A estética não existe enquanto teoria da arte, mas sim enquanto uma forma de experiência, um modo de visibilidade e um regime de interpretação (RANCIÈRE, 2011, p. 18) democráticos: de maneira oposta à segurança e à firmeza que são garantidas em outras formas de percepção – seja pela forma ética ou pela representativa –, o regime estético, ao estender a experiência sensível à banalidade do mundo como uma forma autônoma de experiência possibilita o dissenso: não há qualquer compensação ou correspondência que determine o encontro estético. A historiografia dessa discussão, remonta às teorias estéticas de Kant, repercutidas posteriormente nas obras de Schiller e, mais à frente, no programa estético alemão de Hegel, Schelling e Hölderlin. Para esta linha de pensamento, a questão de fundo que está em debate é justamente as relações que se estabelecem entre forma e matéria,

pensamento e sensibilidade, atividade e passividade, termos que encontrarão sua expressão em conceitos como liberdade e igualdade quando confrontados com o contexto político da Revolução Francesa. Dada a larga ordem de discussões que temos em torno desses autores e suas proposições, salientamos aqui os aspectos que Rancière trouxe à contemporaneidade do debate acerca da estética como experiência sensível. No regime poético, a chave “técnica” da representação funda-se na imposição de uma forma sobre uma matéria – seja a forma do artista sobre a matéria na qual será produzida a obra, seja a forma de percepção da obra sobre a “matéria” do público que, como já vimos, diz respeito à adequação das formas aos modos de expressão. Pontualmente nesse aspecto, o regime estético traz a discussão sobre uma matéria passiva e sensível à qual se opõe a positividade do pensamento, da inteligência e da erudição: a suspensão que a estética promove se dá na autonomização da objetividade normalizadora do entendimento, na reticência da imposição do sujeito sobre o objeto. “Os atos estéticos como configurações da experiência, que ensinam novos modos do sentir e induzem a novas formas da subjetividade política nova reflexão” (RANCIÈRE, 2009a, p. 11), uma vez que

o regime estético da arte institui a relação entre as formas de identificação da arte e as formas da comunidade política de um modo que recusa de antemão qualquer oposição entre uma arte autônoma e uma arte heterônoma, uma arte pela arte e uma arte a serviço da política, uma arte do museu e uma arte da rua. Porque a autonomia estética não é essa autonomia do “fazer” artístico que o modernismo celebrou. É a autonomia de uma forma de experiência sensível. E é essa experiência que surge como o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma de vida individual e coletiva. (RANCIÈRE, 2010, p. 27)

“Questão fulcral da partilha do sensível é a forma como as práticas da arte e suas formas de visibilidade reconfiguram no sensível o comum e o singular dos sujeitos e objetos e dos espaços e tempos” (RANCIÈRE, 2010), sendo este o debate pertinente à “política sensível”, o abalo das regras da experiência sensível .

De volta ao tema da crônica. “A figura de Édipo pressupõe (...) que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário” (RANCIÈRE, 2009b, p. 30). Essa ilustração que o regime estético faz da obra apresenta um paradoxo que se empenha em perturbar a estabilidade que a objetividade impunha sobre as formas de inscrição de sentido. Nesse ambiente estético, a produção é a inscrição mesmo do processo que constitui a experiência sensível (RANCIÈRE, 2009b, p. 30). Dessa forma, Rancière distingue duas formas pelas quais essa experiência pode acontecer: ação do pensamento sobre o não-pensamento, ou seu

inverso, a ação do não-pensamento sobre o pensamento. E é assim que poderíamos caracterizar o que é da autonomia, não apenas no aspecto da arte, mas também no aspecto político, da experiência estética: o espaço no qual se constitui a configuração de um novo recorte sobre a sensibilidade é uma dada ordem de singularidade onde não há imperativo político, arte engajada ou promessa de emancipação; emancipar-se é idêntico a não se emancipar, de modo que, onde houver a obrigação de sucumbir, “entender”, concluir ou emitir algum juízo sobre a estética, recaímos nas práticas representativas ou éticas de controle sobre o sensível.

é precisamente através dessa identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte. À primeira vista, ela parece apenas opor às normas do regime representativo uma potência absoluta do *fazer*. A obra resulta de sua própria lei de produção e é prova suficiente de si mesma. (RANCIÈRE, 2009b, p. 27).

Pertinente, portanto, aos modos de ser e às formas pelas quais as práticas da arte cortam e redefinem o suporte que determina o que está fixado como experiência, a estética é uma matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história, portanto, para o autor, a estética designa uma forma de experiência e um dado regime interpretativo. No cruzamento de práticas artísticas e padrões de interpretação, as discussões de diferentes pensadores, como Lyotard, Badiou e Foster, interpelam a questão estética entre as razões da teoria, as práticas artísticas e os afetos de sensibilidade (RANCIÈRE, 2011, p. 2-3). Para Rancière, justamente essa tentativa de esclarecimento teórico, mais e mais constitui o próprio nó de uma grande confusão entre o pensamento, a crítica, as práticas e os afetos que se instituem e passam a ser referidos como especificidades (RANCIÈRE, 2011, p. 2-3). Ainda assim, é esse pandemônio que envolve a *aesthetics* que constitui o objeto empírico do objeto de pesquisa de Rancière, pois nesta zona nebulosa podemos observar como os objetos, os modos de experiência e as formas de pensamento podem constituir, de diversas maneiras, a arte enquanto tal, uma vez que esta não está dada a priori, mas somente pode existir na medida em que é enquadrada pelos regimes de identificação que conferem especificidades às suas práticas e as associam a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade (RANCIÈRE, 2011, p. 4).

3.3 – Agenciamentos Estéticos

No horizonte dos conceitos trabalhados, tendo em vista os objetivos da pesquisa de compreender as partilhas do sensível que os processos do *corpus* operam em sua constituição estética, partiremos da concepção de *agenciamentos estéticos* para problematizar as

inscrições que os processos instauram em seus produtos finais. Nesse sentido, a processualidade dos filmes será pensada a partir da noção de agenciamento, ou seja, nas micropolíticas que podem se estabelecer a partir do princípio da heterogênesse. Tendo em vista que tanto os textos de Rancière como os de Guattari discutem sobre as imbricações estéticas indissociáveis de seu processo de consistência e criação, nosso interesse está em mapear as transversais pelas quais as múltiplas dimensões que compõem o agenciamento estético indígena podem expressar seus atravessamentos singulares através dos traços formais da linguagem que empregam e deslocam.

Para entender esses deslocamentos, a partir da base comum que os autores supracitados estabelecem entre política e estética, a monografia, do ponto de vista metodológico, estará atenta aos movimentos rizomáticos da linguagem audiovisual, a fim de perceber os fluxos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização que a micropolítica dos agenciamentos maquínicos de desejo e de enunciação coletiva fomentam; ou seja, perceber nos traços audiovisuais como as inscrições do processo dão a ver o agenciamento das várias dimensões que compõem esse processo. Importa notar a transformação de seus pontos de singularização em singularidades e subjetividades, que se constituem, micropoliticamente como rupturas a-significantes, ou seja, que não demarcam a identidade ou a determinação de alguma intensidade como prioritária dentre os elementos da heterogênesse desse agenciamento estético. Para tanto, entendemos a micropolítica como o próximo, um terreno que se prepara para o outro, como “novas práticas de si com o outro” que – nos meandros da multiplicidade e da heterogênesse, cujo desenvolvimento tem por base a mudança de natureza –, contrastam e contornam os possíveis movimentos de estratificações conservadoras: ter em vista a compreensão de que a ruptura a-significante e micropolítica, a evolução a-paralela e rizomática, a “evolução”, o “fim” micropolítico é o de transformar-se em outro, em luta nova; é a permanente desterritorialização, que não pode, nem deve, se identificar e ser passível de representação, de tornar-se objeto identificável, sob o perímetro que um poder possa exercer.

O objetivo crucial é a apreensão dos pontos de ruptura a-significantes – em ruptura de denotação, de conotação e de significação (GUATTARI, 2001, p. 40), de modo a passar de uma semiologia da modelização para uma semiótica processual, que tem como princípio o traço diagramático, que age como uma linha de fuga. Nesse sentido, as micropolíticas são, antes, as micropolíticas do desejo, do que um programa prescrito, uma vez que estamos diante de uma territorialidade com alta capacidade de desterritorialização, e não no ponto estratificado do rizoma, que ficou pelo caminho. Portanto, ao invés de significar, estaremos

com os interesses voltados para a observação das circunstâncias específicas nas quais possam brotar novos processos de singularização, mesmo que sejam zonas, regimes, regiões e territórios ainda por vir (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). É nesse mesmo sentido que nos emprestaremos das noções que lidam com a heterogeneidade política da estética que são interpeladas nos textos desse capítulo.

Pois, quando pensamos com Guattari sobre a heterogênese dos agenciamentos, se estabelece um diálogo com as formas de autonomia e política do regime estético, tanto no sentido de sua partilha do sensível como na categoria de identidade do pensamento com o não-pensamento. Esta contrariedade que pontua a experiência sensível se serve de uma imanência do processo cuja própria constituição, autônoma e heterogênea, interpela os sujeitos, objetos, formas de visibilidade e configurações do espaço-tempo no recorte estético. Para compreender metodologicamente como esses processos partilham o sensível, utilizaremos igualmente o emprego e o deslocamento da linguagem audiovisual dos filmes, observando como o processo de produção do filme se constitui esteticamente: é o filme a estética, o agenciamento de seu regime próprio de constituição.

4. ATRAVESSAMENTOS

Para os fins de análise aos quais este capítulo se propõe, primeiramente, vamos expor a metodologia do trabalho, evidenciando nossos critérios de escolha do *corpus* e apresentando a forma pela qual ele será trabalhado, tendo em vista nosso problema de pesquisa.

A partir das fases de desenvolvimento do projeto VNA e de seu vasto acervo de filmes, estabelecemos dois critérios para chegar a *Xinã Bena – Novos Tempos* (VNA, 2006, 52min): o primeiro se deu no sentido de estudar uma produção sobre a qual ainda não havia comentários, nem sobre o filme em si, nem sobre outros filmes da mesma etnia; o segundo critério foi dar prioridade aos coletivos indígenas de cinema que tivessem um trabalho desenvolvido continuamente nas oficinas. Dessa forma chegamos ao universo dos nove filmes¹ produzidos em oficinas que ocorreram junto aos Hunikui, entre os quais *Xinã Bena – Novos Tempos* (VNA, 2006, 52min) passou a integrar o *corpus* por se tratar de um filme que traz em si o contexto da aldeia na qual a oficina foi realizada.

Já o filme *Iupné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena* (Ascuri, 2010, min), da Ascuri, foi uma escolha que partiu de um critério de pertinência à pesquisa, pois em nossa aproximação aos assuntos que se referem aos povos indígenas, nos deparamos com outras experiências² que desenvolvem atividades de audiovisual em aldeias. Ainda que tais experiências não tenham sido desenvolvidas como objeto de pesquisa deste trabalho – e portanto não estão presentes no *corpus* – o contato com o coletivo Ascuri Brasil tomou seus próprios caminhos de relevância metodológica pois, a escassez³ de trabalhos acadêmicos sobre esta iniciativa somada à diversidade de vídeos do coletivo indicaram ser imprescindível

¹ *Xinã Bena, Novos Tempos* (2006, 52 min); *Huni Meka, Os Cantos do Cipó* (2006, 25 min), *Já me transformei em Imagem* (2008, 32min); *Katxá Nawá* (2008, 29min); *Filmando Manã Bai* (2008, 18min), *Uma escola Hunikui* (2008, 3min); *BIMI, Mestra de Kenes* (2009, 4min); *Troca de Olhares* (2009, 5min); *Kene Yuxi, As voltas do kene* (2010, 48min) e *Shuku Shukuwe – A vida é para sempre* (2012, 43min). Não levamos em consideração os demais vídeos que são associados a etnia Hunikui, uma vez que suas realizações advêm de outro tipo de arranjo de produção do VNA, como é o caso das séries Índios no Brasil e Cineastas Indígenas.

² Iniciativas como o coletivo Filmes de Quintal, a web-série Gente Awá, o grupo de rappers BRÔ MC's, a Mostra forumdoc.bh, os Pontos de Cultura Indígena, bem como os filmes *Urihi Haromatipë, Os Curadores da Floresta* (Morzaniel Iramari, 2014, 60min) e *Karioka* (Takumã Kuikuro, 2014, 20min) são algumas dessas experiências.

³ Foi encontrada somente uma dissertação sobre este coletivo (Corrêa, 2015), cujo trabalho desenvolveu um mapeamento sobre a produção autoral de audiovisual dos povos indígenas do Mato Grosso do Sul, contexto do qual a Ascuri faz parte. Ressaltamos ainda a atualidade do trabalho, defendido no final de agosto (31/08/2015) do mesmo ano de produção desta monografia, portanto, o estudo de Corrêa foi integrado ao nosso trabalho quando da reelaboração da primeira versão da análise do filme da Ascuri. Tendo em vista que as buscas anteriores, realizadas no banco de teses e dissertações da Capes, não obtiveram nenhum resultado, acreditamos que a referida dissertação de mestrado tenha sido publicada muito recentemente.

contribuir com as discussões sobre cinema indígena a partir de uma experiência sobre a qual não há uma vasta bibliografia, ao contrário do que acontece com o VNA.

Assim, buscamos compreender os objetos de nosso *corpus* a partir da seguinte metodologia: contextualizar, em um primeiro momento, os elementos formais que são discutidos em torno da experiência do VNA (capítulo 2) e, em seguida, construir a noção de agenciamentos estéticos (capítulo 3) para então utilizá-la como o critério pelo qual estabeleceremos as passagens que serão analisadas em cada filme. Feita a construção dessas figuras de análise, é a própria categoria de agenciamento estético desses objetos que passa a ser contrastada tanto com os pressupostos e as teorias que a compõem, quanto com os aspectos formais da linguagem audiovisual contextualizados no segundo capítulo, como descrito acima.

Assim, nossa intenção é a de observar como os agenciamentos estéticos partilham o sensível a partir das experiências que o retorno da “cultura” faz circular, buscando observar como essa metacategoria, ao produzir micropolíticas, se articula esteticamente ao filme.

4.1 – *Xinã Bena* – *Novos Tempos*

Nesta seção, iremos desenvolver o conceito de agenciamento estético a partir de algumas cenas do filme *Xinã Bena* (VNA, 2006, 52min) na primeira parte da análise. Nessa perspectiva, o trabalho se propõe a pensar os atravessamentos entre o regime estético, de Rancière (2009a; 2009b) e as transformações que o filme agencia a partir das relações que o instauram, tendo em vista a noção de multiplicidade dos processos de singularização de Guattari, Deleuze e Guattari e Guattari e Rolnik (2001, 1995 e 1993). O objetivo desta análise é pensar o filme como um agenciamento e perceber de que maneira suas inscrições estéticas dão a ver o seu processo de partilha do sensível nos traços formais da linguagem que o filme emprega e desloca esteticamente e micropoliticamente. Na segunda parte da análise, iremos pensar como o antecampo (BRASIL, 2013a, 2013b e 2012) formaliza a noção de antropologia nativa (CAIXETA, 2008), discutindo de forma mais aprofundada a dimensão de “cultura” (CUNHA, 2009), no sentido de localizar como a “cultura” aparece no filme e se articula às dimensões de seu agenciamento estético. Por fim, salientamos que, apesar da discussão feita a partir do texto de Manuela Carneiro da Cunha (2009) ser produzida com maior atenção na segunda parte desta seção, ambas as categorias de análise de *Xinã Bena* foram contrastadas com esta noção de “cultura”, a qual problematiza as relações que se estabelecem entre diferentes regimes de conhecimentos, ou seja, o encontro entre a cosmologia dos povos tradicionais com

a imaginação metropolitana e as diferenças que se operam na sobreposição de seus termos e de seus pontos de vista, que já foi revisada na última parte do capítulo 2 deste trabalho.

Para tal, vamos contextualizar inicialmente o filme pensando na trajetória da tribo Hunikui de São Joaquim que nos é apresentada, trazendo informações complementares à compreensão das singularidades desse processo, pois entendemos que, diante de nossa perspectiva metodológica, estes aspectos extrafilmicos devem ser considerados como parte das dimensões constitutivas do agenciamento estético pois, uma vez que estamos observando nosso *corpus* através de uma noção de descentramento do sujeito (GUATTARI, 2001; DELEUZE e GUATTARI, 1995; ROLNIK 1992) deve-se priorizar um procedimento que possa dar conta dos movimentos que o próprio objeto instaura, comportando-se ora como filme, ora como processo, ora como efeito, ora como sintoma, conforme indicado nas sínteses do terceiro capítulo. A seguir, faremos mais alguns comentários que localizam o processo de realização da oficina e da produção do filme para então passarmos à descrição de *Xinã Bena* e sua posterior análise.

*Xinã Bena – Novos Tempos*⁴ (52min, 2006) é um filme produzido em uma das atividades de formação em audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias, um treinamento contínuo e aprofundado que dura cerca de um mês e conta com a mediação de instrutores da equipe do VNA⁵. A edição de *Xinã Bena* foi realizada por Vincent Carelli, Mari Corrêa e Pedro Portella e a direção, por Zezinho Yube, que também fez a fotografia do filme junto com Vanessa Ayani, Tadeu Siã Kaxinawá, Josias Maná Kaxinawa e Zé Mateus Itsairu, o grupo em processo de formação. O filme traz o cotidiano da aldeia Hunikui de São Joaquim, no Baixo Rio Jordão⁶ (estado do Acre), através das rotinas de Dani, tecelã da aldeia, seu pai, a quem chamaremos de Avô, e seu marido, o pajé e patriarca da aldeia Augustinho Manduca Mateus, e das atividades coletivas de São Joaquim. As três personagens são acompanhadas em suas tarefas cotidianas enquanto conversam com a equipe de filmagem. Estas companhias que se estabelecem no dia-a-dia são atravessadas por técnicas, saberes tradicionais e histórias que perfilam o passado e o presente daquelas vidas e seus comentários relatam o período de

⁴ Filme e informações disponíveis em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=27>.

⁵ A equipe teve diversas composições ao longo dos anos do projeto. Mais informações sobre a equipe VNA estão disponíveis em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?in=0>.

⁶ Os Hunikui (Kaxinawá) habitam a floresta tropical desde o leste peruano, nos Andes, até a fronteira com o Brasil. No Estado do Acre, ocupam o Alto Juruá e Purus e, no sul do Estado do Amazonas, o Vale do Javari. São a população indígena mais numerosa do Acre, com mais de 4.500 habitantes (CPI-AC, 2004) distribuídos em doze terras indígenas, com extensão de 648.833 hectares, situadas nos rios Purus, Envira, Tarauacá, Jordão, Murú, Humaitá e Breu. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/970/>

invasão de suas terras e do confinamento nos seringais, e elaboram a contemporaneidade da aldeia, após a retomada das terras.

O filme tem início com a recepção da oficina e seus integrantes na aldeia de São Joaquim: a equipe do VNA, Mari Corrêa e Vincent Carelli, que mediu a oficina junto com Zezinho Yube, da aldeia Mibayá da Terra Indígena Praia do Carapanã, para os *oficinandos* Tadeu Siã Kaxinawá, que faz parte da aldeia de São Joaquim, Vanessa Ayani, estudante da Vila Jordão, Josias Maná Kaxinawa, que chamaremos de Maná daqui em diante, da aldeia Boa Esperança, e José Mateus Itsairu, professor-pesquisador Hunikui da Terra Indígena do Baixo Rio Jordão. Nesta primeira sequência que marca a chegada da realização do filme, o pajé Augustinho explica para o Avô o que é a oficina e a filmagem, desse plano corta para uma sequência de cenas que mostram a atividade: cenas de Zezinho Yube explicando como configurar as imagem na câmera, a filmagem de uma filmagem do cotidiano (figura 2), a exibição dos materiais registrados para a aldeia (figura 2) e, por fim, a cena onde pajé Augustinho conta para Maná como explicou o processo de filmagem para o Avô, à qual voltaremos com mais detalhes.



Figura 2 – processo de realização da oficina. Acima, quando das filmagens e, abaixo, quando da exibição das imagens para a comunidade da aldeia de São Joaquim.

A primeira elipse que marca a passagem dos dias ao longo do filme mostra um amanhecer em São Joaquim. A equipe acompanha Augustinho na extração de látex das seringueiras enquanto conversa com as árvores e entoia uma cantiga de trabalho do seringal. Nas próximas cenas, aparecem pajé Augustinho, Dani e Avô sendo filmados, em três locais diferentes, colhendo alimento nas roças. Enquanto os homens relatam o período de escravidão que passaram com os fazendeiros e de como perderam seus rituais, enquanto Dani, acompanhada de outras duas mulheres, colhem milho e enunciam um canto em língua pano, sobre o qual explicam só conhecer “três palavras”. Regressando de suas atividades, as personagens vão chegando, um por vez, ao espaço coletivo da aldeia. O próximo episódio do filme registra a chegada de um time de futebol para uma partida que é filmada e depois

exibida para a comunidade de São Joaquim, junto de outras imagens que a oficina está produzindo.

No outro dia que amanhece, acompanhamos as atividades de cada personagem através de três sequências que são montadas em paralelo: Pajé sai para pescar com algumas crianças e relata à equipe sobre suas viagens, sobre os livros que leu e de como se tornou o pajé da aldeia. Dani fica batendo algodão, tarefa que consiste em transformar os novelos da paineira em linhas extensas que serão usadas na tecelagem, e fala sobre a relação das atividades que sabe desempenhar (tecer, desenhar e pintar *kenes*) e do prestígio, ou do desinteresse que isso reflete na vida matrimonial. Depois, enquanto a personagem estende roupas no varal, fala sobre um processo de apropriação que os brancos fizeram dos *kene*, a padronagem gráfica dos Hunikui.

Na sequência de Avô em sua casa, ele diz só estar esperando pela equipe para a filmagem da pesca com tingui⁷ nos igarapés, se mostrando comprometido com a atividade da oficina. Ao longo do processo, Avô está cada vez mais entrosado com a equipe e a dinâmica da filmagem, e em diversas vezes ele interpela a câmera, explicando sobre as encruzilhadas da mata, falando sobre os batismos nos tempos passados e executando a dança dessa cerimônia, ou, então, antes de sair para iniciar uma tarefa, ele para diante da câmera, como quem confere com a equipe se está tudo pronto para gravar, basta a equipe lhe perguntar o que está indo fazer que ele logo se põe à disposição de explicar o que vai fazer para então seguir para sua atividade, no caso, colher cipó para trançar um cesto para sua esposa.

O filme mostra um segundo e importante uso do cipó, o *Dua Busen*, a partir da sequência que mostra pajé Augustinho preparando o chá de cipó, e depois no transe dos cantos do *Dua Busen*, provocado pela ingestão da bebida⁸. Na próxima cena, o filme exhibe a reflexão do pajé sobre a religiosidade branca ostentada por um modesto altar, que fica próximo da escola da aldeia. Após este momento, acompanhamos as últimas atividades de cada personagem, Dani tece e fala mais sobre os *kenes* e a alteridade com a nação brasileira,

⁷ Avô colhe as folhas desta planta, o tingui, e depois explica a forma como bater e amassá-las em um pilão, que devem ficar em migalhas bem fininhas. Na próxima cena, Avô está na beira do rio com outras crianças soltando o tingui batido que, ao turvar a água do igarapé intoxica os peixes, que podem ser pegadas facilmente, pois as piabas (termo que designa algumas espécies de peixes de água doce) começam a boiar, imóveis, na superfície daquele pequeno trecho do curso do rio, ou podem ser pescadas de baixo d'água com as próprias mãos.

⁸ A célebre *ayahuasca*, bebida alucinógena usada por grupos indígenas de toda a Amazônia ocidental, hoje faz parte de cerimônias de religiões urbanas celebradas em rituais do Santo Daime e da União do Vegetal, (CUNHA, 2009). A citação deste caso percorre todo o ensaio “Cultura” e cultura, que mostra um panorama das questões sobre os direitos intelectuais e as relações interétnicas que se dão em diversos níveis: “A partir do final dos anos 1970, essas religiões conheceram retumbante sucesso nas grandes cidades do país, atraindo intelectuais preocupações ecológicas, atores de TV, jovens *new age* e também, o que é bastante interessante, ex-guerrilheiros. Algumas dessas religiões acabariam sendo exportadas a partir dos anos 1990 para os Estados Unidos e para a Europa.” (CUNHA, 2009, p. 314).

Augustinho vai à Vila Jordão receber uma quantia de dinheiro em sua conta, que tira toda a quantia para repassar ao dono do armazém onde faz algumas compras para a aldeia. A próxima cena é o último depoimento de Avô, ao qual voltaremos a falar, que introduz a sequência final do filme, onde são elaborados alguns sentidos sobre o dia do índio e a contemporaneidade de São Joaquim.

4.1.1 – Agenciamentos estéticos, antropologia nativa, “cultura” e antecampo

Feita esta exposição geral do filme, podemos passar às categorias de análise que articularão os elementos fílmicos com as teorias e leituras do segundo e do terceiro capítulos. Por esta chave, vamos estudar as duas cenas finais de *Xinã Bena*, fazendo, primeiramente, o recorte que constrói o agenciamento estético a ser analisado e, então, buscamos observar quais as micropolíticas que são constituídas e como elas produzem a reflexividade da “cultura”, ou seja, os comentários que dispõem e multiplicam os movimentos de ida e volta desse termo.

Na última cena que é dividida apenas entre a equipe de filmagem em oficina e Avô (figura 3), ele está em quadro, ocupando o campo, e eles, o antecampo e o fora de campo. No diálogo que se estabelece numa canoa que desliza no rio Jordão, Avô olha ora para o antecampo, com a face voltada para o eixo frontal da câmera, ora para o fora de campo, quando seu corpo é filmado pela mesma câmera, em outras duas posições, ficando virado para o eixo diagonal da câmera ou de perfil, voltado para o eixo lateral da fotografia. Estas posições são intercaladas de acordo com o interlocutor da conversa que se inicia com o Avô indagando a equipe: “*Como é que os brancos dizem é Dia das Mães?*” ao que o antecampo responde: “*Dia dos Índios*”. “*Dia dos Índios! E o que a gente faz no Dia dos Índios?*”, Avô pergunta novamente e ouve a resposta (sem legenda) do rapaz que está no fora de campo com atenção. O diálogo se dá na língua pano e Avô reage feliz: “*Ah, é assim?*”, ao que o menino conclui a resposta, agora com legenda:

Fora de campo: “*A gente não trabalha, só comemora. A gente só brinca sem trabalhar.*”

Avô: “*Só brinca, não é?*”



Figura 3 – o antecampo absorve o campo e o fora-de-campo

O Avô volta para a primeira posição, virado para o eixo frontal da câmera, ao que o antecampo solta uma risada, da qual o avô é solidário e participa, concluindo: *"É muito bom então!"*, vira o rosto, ficando no eixo lateral da fotografia.

Neste plano sequência nos interessa menos saber o grau de produção e decupagem do dispositivo do que a experiência sensível (RANCIÈRE, 2009a) que foi produzida. Em primeiro lugar, há duas observações a serem feitas: sobre a figura que assume o antecampo e qual o papel que ela desempenha na partilha do sensível. Tendo em vista a noção de antecampo, deve-se atentar para o lugar ambíguo que ele instaura, conforme as análises de Brasil (2012 e 2013a) sobre dois filmes do VNA produzidos pelo coletivo Guarani Mbya, nos quais as conversas que se travam entre o campo e o antecampo compartilham não só a realização do filme, mas também a vida na comunidade da aldeia, de modo que o antecampo se localiza num lugar de passagem uma vez que o campo se refere a ele como parte do contexto interno (étnico), mesmo que sua natureza seja constituída pelo contexto interétnico. Dessa forma, os momentos nos quais o campo convoca o antecampo para a cena durante o processo de filmagem é diferente de quando estamos diante do filme pronto, quando a ambiguidade dessa figura se apresenta: aquele com quem o campo fala, de trás da câmera, agora é o espectador que está diante da tela. Inevitavelmente, a perspectiva que se instaura é a do ponto de vista nativo que tece comentários sobre a "cultura", ou seja, é a cultura ocidental que vê seu regime de conhecimento metropolitano tal como os povos indígenas o concebem. Somos nós, brancos, que temos de lidar com as contradições que essa perspectiva nativa produz.

Conforme Caixeta (2008), estamos diante da antropologia nativa, onde a alteridade finalmente consegue se livrar do etnocentrismo ocidental e produz, dessa forma, um

espelhamento para a imaginação metropolitana, cujo reflexo desloca os discursos instituídos sobre a condição e a história dos povos indígena. Assim, a “cultura” faz circular outras componentes que enriquecem o agenciamento de sua experiência sensível, tal como a micropolítica que a antropologia nativa produz. Antropologia nativa que, observemos bem, só pode ocorrer pelos comentários sobre a “cultura”, fazendo circular um ponto de vista (indígena) sobre o ponto de vista (ocidental).

Outro ponto que constitui o agenciamento estético dessa cena e, por conseguinte, nossa próxima figura de análise, se dá no cruzamento entre a antropologia nativa e o antecampo. Até aqui, nos detivemos na observação da partilha do sensível que essa noção articulou via antropologia nativa em seu agenciamento estético. Agora, resta construir a forma que ele assume para operar tal recorte sensível e, dessa forma, daqui em diante, iremos analisar o agenciamento estético pelo qual esse elemento é deslocado.

A cena em questão, em primeiro lugar, trata-se de um plano sequência, ou seja, mostra uma ação em sua continuidade, sem fazer cortes em seu interior, portanto, não há uma montagem a articular diferentes momentos da filmagem com o objetivo de dar outros sentidos ao material filmado. Em segundo lugar, é importante considerar os recursos que são mais largamente utilizados nesses agenciamentos cinematográficos que se encontram com o Outro (seja ele indígena ou não) e que se expressam sob a forma de dispositivos e entrevistas que ter por finalidade desencadear uma *mise-en-scène* do Outro. Pois, nesse caso, vemos que o antecampo enquanto elemento formal da linguagem audiovisual opera com uma propriedade de inversão e abismo que tanto proporciona o posicionamento interno daquele que filma, quanto permite àquele que já está no interior da cena (ocupando o quadro que compõe o campo) posicionar-se sobre a sua exterioridade, ao tecer comentários e questionamentos que se dirigem ao antecampo, mesmo que ele não os tenha instigado.

Feita esta contextualização, vamos à cena: é a personagem Avô quem inicia o plano sequência com uma pergunta que se dirige ao antecampo e indaga sobre o dia do índio. Aquele que está em quadro é quem faz a pergunta e escuta o relato e a descrição que elaboram a antropologia nativa e são conduzidos pela equipe de filmagem, tanto pelo fora-de-campo (que parece simular um entrevistador às avessas, uma vez que não faz perguntas, mas dá respostas ao campo), que responde ao avô o que se faz no dia do índio, como pelo antecampo (aquele que filma, que a princípio não tem voz no *set* de filmagem) que corrige o avô logo no início da cena ao se confundir com o dia das mães.

A conversa termina com uma risada de quem está manipulando a câmera e termina com o sorriso de Avô, em frente à câmera, dentro do quadro. Esses dois últimos gestos são

uma redenção da cena: o antecampo, que nesta altura é um atravessamento entre a equipe de filmagem e a antropologia nativa, inverteu o local da fala e, nesse movimento, liberou Avô de ter que emitir o que poderia ser um julgamento sobre o dia do índio. Nesse sentido, a conversa se imiscui a um registro de fala⁹ (BERNADET, 2004) que mais descreve do que analisa o fato em questão, ou seja, é uma conversa que primeiro articula um espaço comum sobre a ambiguidade da “cultura” do dia do índio para depois decidir se determina algum sentido sobre o caso. Portanto, consideramos que neste plano sequência a cena acontece por inteiro no fora de quadro, a partir do antecampo que, apesar de responder à pergunta de Avô, faz a direção de toda essa passagem do filme ao absorver o quadro da personagem e o fora-de-campo (Figura 3).

Passemos à descrição das cenas finais da última sequência do filme, para o depoimento final do pajé sobre o dia do índio:

Câmera: Que dia é esse?

Pajé: Ah! Esse dia... Como dizem nossos parentes, “todo dia era nosso dia”. Depois que os brancos tomaram nossas terras eles dizem que hoje é nosso dia. A gente ouviu dizer que todos os índios comemoram fazendo apresentações. Aqui o prefeito pegava o pessoal da aldeia para se apresentar no município. Nós não queremos levar nossos filhos para lá. Eles já nos escravizaram, tomaram nossas terras e foram os responsáveis pela perda da nossa cultura. Como já conseguimos um pedaço de terra, nós temos que praticar nossas festas, sem precisar mostrar isso para os brancos. Vamos ensinar aos jovens parte dessas festas. Eu disse isso para toda aldeia. (Xinã Bena – Novos Tempos, VNA, 2006, 52min).

Nesse depoimento, a palavra «cultura» é dita em português e sonorizada em uma pronúncia que se integra aos termos e à fonética da língua pano. Cena final: um ritual se inicia com homens que andam abraçados e entoando cantos. Fusão para o preto e o filme torna-se somente áudio. À entrada de uma voz feminina, percebemos a participação das mulheres na cerimônia. À uma frase dita por alguém é acrescentado um coro coletivo ao final.

Os novos tempos dos Hunikui negam a história objetiva e seu paradigma científico regido pelo regime representativo do pensamento. *Xinã Bena* funda um outro lugar de fala para o seu discurso, onde permutam outros aspectos da cultura metropolitana às suas práticas – a roupa e a nudez, a casa e a maloca, o oral, a escrita e o audiovisual. A representação, que se assemelha ao aspecto decorativo que a cultura branca ainda insiste em oferecer aos povos indígenas como lugar na sociedade através, por exemplo, do “dia do índio”, é afastada em proveito de um fim estético da “cultura”. A experiência sensível dos Hunikui nessa

⁹ Registro de fala no qual a conversa não é entre os filmados, mas entre os que filmam e quem é filmado.

historicidade nativa, torna solidárias as razões dos fatos e as razões da ficção (RANCIÈRE, 2009) e suspende, ao mesmo tempo, contradições e soluções entre cultura e “cultura” na operação simultânea de lidar, a partir de um mesmo corpo, com a multiplicidade. O regime tradicional desta aldeia Hunikui articula seu próprio agenciamento estético em meio às adversidades dos processos pelos quais passou, transformando-os em uma rede de relações saudáveis com a cultura metropolitana, fazendo circular e retornar outras ordens de “cultura” – sobre o dia do índio e sobre suas rezas, que conjugam um altar de santos católicos ao ritual dos cantos de *Dua Busen*. Suas proposições de “estruturas de inteligibilidade” tomam caminhos micropolíticos que reconfiguram a partilha do sensível, posto que eles desterritorializam as dominações territoriais e interpretativas das práticas e dos conceitos metropolitanos e reterritorializam um contexto a partir do qual é possível ter espaço de criação de novas territorialidades, como o processo de reavivar cantos e rituais. Como já foi dito aqui (MIGLIORIN, 2013), a política da identidade não deve se limitar ao território mas sabemos o quanto é necessário que haja “cultura” para que a cultura tome seus rumos de retorno via diferenciação. Não é criticando o registro de um canto ou de um ritual que estaremos combatendo os processos indenitários conservadores.

Portanto, vemos a “cultura” produzir micropolíticas a partir da exegese nativa sobre a cultura do outro. Logicamente, trata-se da “cultura” metropolitana, que igualmente passa pelo processo de ver seus protocolos assumirem outras dimensões, a saber, das acepções do ponto de vista nativo. De objeto do discurso da imaginação metropolitana a uma das componentes da produção de subjetividade sobre esses conceitos metropolitanos, a antropologia nativa proporciona, enfim, um agenciamento estético indígena, no sentido de liberar as hierarquias e as dominações que a cultura ocidental estabelece sobre as culturas tradicionais. Dessa maneira, os Hunikui criam formas de lidar com a heterogeneidade que atravessa sua cosmologia e singularidade, ou seja, podem repartilhar o sensível, a partir de novos recortes do que é comum e do que é exclusivo. Ao reposicionar os termos da cultura branca, colocando-os entre aspas, este povo tradicional específico pode desterritorializar as noções que os conceitos metropolitanos lhes impunham e reterritorializar sua estética, ou seja, o modo próprio de ser dos seus objetos, dos seus corpos, da sua relação com os espíritos e dos seus rituais, conduzindo seu regime de produção de conhecimentos tradicionais à criação de um território que faz as mediações com a contemporaneidade.

A tela preta da cena final nos faz reavaliar a compreensão que empreendemos de cena final. A última cena do filme não é a imagem que desaparece na tela preta, mas sim o áudio que reverbera uma única voz no coro coletivo que se conjuga a ela. A imagem da

multiplicidade não poderia ser outra: a falta de imagem parece suprir a preocupação da representação do início do filme, ao mesmo tempo que materializa o agenciamento estético indígena de *Xinã Bena*: a tessitura da “cultura” – as saídas dos Hunikui frente a limitada imaginação metropolitana (CUNHA, 2009) – constroem, permitem e escrevem o filme. Os agenciamentos entre povos tradicionais e sociedade metropolitana se movimentam na heterogeneidade de suas naturezas, que se multiplicam e se transformam ao entrarem em contato, produzindo subjetividades que criam objetos, discursos e sensibilidades.

Multiplicidade que atravessa as leituras que podem ser feitas sobre *Xinã Bena*, e não se esgotam nem pelo referencial teórico ou pelas cenas destacadas, da mesma forma como há ainda outras cenas que merecem ser analisadas. Ainda que tenhamos vislumbrado alguns aspectos do agenciamento estético indígena deste filme.

4.2 – *Ipuné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena*¹⁰

Ipuné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena (Ascuri, 2010, 23min) foi realizado em uma das oficinas de produção audiovisual do projeto Vídeo Índio Brasil, na aldeia de Cachoeirinha¹¹, município de Miranda, no Mato Grosso do Sul. O filme mostra a tradicional produção de cerâmica Terena, apresentada pela ceramista Sebastiana Polidóro. A fim de pensar os agenciamentos estéticos desse filme, no próximo tópico vamos descrever e observar as circunstâncias da oficina, contextualizando sua proposta. Em seguida, empregamos a metodologia do trabalho (descrita no item 4).

4.2.1 – Vídeo Índio Brasil, Ascuri e o Mato Grosso do Sul

Ipuné Kopenoti Terenoe (*Ipuné*, daqui em diante) é um filme produzido por uma das oficinas que integrou a edição 2010 do festival Vídeo Índio Brasil. Essa mostra se insere em um horizonte de iniciativas culturais que têm sido desenvolvidas no estado do Mato Grosso do Sul e participa de uma rede de coletivos e de Pontos de Cultura Indígena¹² que tem, entre

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WXyv2bpe0Go>

¹¹ Cachoeirinha é uma Terra Indígena (TI) tradicionalmente ocupada pelo povo Terena e foi regularizada em 2008. É uma das áreas de maior conflito entre indígenas e pecuaristas dentre as TIs sob jurisdição de Campo Grande. A distribuição das residências (528 casas) na Reserva de Cachoeirinha e a localização dos lotes de roças, de pastagens e a cobertura vegetal remanescente ilustra bem que o espaço para a instalação de novos grupos domésticos na Reserva chegou, há anos, ao seu limite crítico, o que tem causada um certo êxodo, dada a impossibilidade de permanecer no pequeno espaço de terra. Mais informações disponíveis em <http://cggamgati.funai.gov.br/index.php/experiencias-em-gestao/terra-indigena-c/>

¹² Política pública que destina-se à valorização e estímulo de iniciativas culturais de povos indígenas e suas comunidades. O programa é viabilizado através de edital público e faz parte das ações do Ministério da Cultura que se empenham em reconhecer e apoiar atividades culturais já realizadas ou em realização por povos

diversas atividades, proporcionado a apropriação das mídias digitais entre os jovens das etnias Terena e Guarani Kaiowá. Com o intuito de garantir maior autonomia e continuidade para essas ações, que por vezes são interrompidas em função dos processos de abertura de edital, seleção dos projetos e aprovação de contas, alguns dos participantes dessas oficinas fundam, em 2012, a Associação Cultural de Realizadores Indígenas. É por este motivo que, embora o filme esteja hospedado no YouTube pelo canal da Ascuri Brasil, os créditos iniciais e finais de *Ipuné* são assinados pelo projeto Vídeo Índio Brasil 2010.

A turma de participantes da oficina que realizou o filme *Ipuné* reuniu cinco jovens na aldeia de Cachoeirinha com o objetivo de registrar o ofício das ceramistas do local. A edição do filme é compartilhada por Sidivaldo Julio Raimundo (Terena) e Eliane Juca da Silva (Guarani Kaiowá), realizadora audiovisual, atriz e representante da aldeia de Jaguapiru, que também fez a produção e a iluminação. Marlinho Vilhalva (Guarani Kaiowá), representante da aldeia Guyra Roka, assinou o áudio da produção. A fotografia do filme foi feita por Rangucinho Ehgyhgua (da etnia Kalapalo) e, por fim, a tradução do filme foi realizada por Eliseu Lili (Terena).

Com o intuito de compreender questões extra filmicas que orientam os objetivos de realização da oficina, e que portanto constituem-se como dimensões que participam dos agenciamentos estéticos do filme, faremos mais alguns comentários sobre a Ascuri, a fim de dar uma breve contextualização sobre o processo de produção de *Ipuné*.

Conforme Corrêa (2015), a Ascuri foi fundada em 2012 na esteira de um largo processo de conexão das aldeias às novas mídias e ao uso dos dispositivos e das tecnologias de comunicação digital em rede. Para tanto, se fez necessário ter maior autonomia na gestão dos recursos e dos equipamentos e, dessa forma, o coletivo passou a articular suas próprias parcerias para realizar suas atividades.

(...) Grupo de jovens realizadores/produtores culturais indígenas que buscam, por meio das Novas Tecnologias de Comunicação, desenvolver estratégias de resistência para os Povos Indígenas de Mato Grosso do Sul (Brasil). (...) A ASCURI se dispõe a difundir a sabedoria tradicional indígena por intermédio dos produtos culturais, a promover o registro de práticas culturais e principalmente a fomentar o intercâmbio de conhecimento entre sociedade indígena e não indígena, o que conseqüentemente, resultará na diminuição da brecha que separa estas duas culturas. (CORRÊA, 2015).

O crescimento dessas iniciativas¹³ que promovem o reconhecimento e a valorização das manifestações culturais de Terras Indígenas¹⁴ nos últimos anos foi acompanhado por uma relação estrita com a cultura digital, proporcionando a participação das etnias desses territórios do estado do Mato Grosso do Sul em redes sociais e possibilitando a utilização do seu potencial de comunicação e visibilidade.

Importante ter em vista que o estado do Mato Grosso do Sul é a região com maior incidência de conflitos por terra no Brasil. Trata-se de um estado esquadrihado pelos latifúndios de fazendeiros e ruralistas que têm devastado o mato grosso que dá nome ao estado em proveito do uso do espaço para a criação de gado, economicamente vinculada à produção industrial de carne bovina, e para a plantação de milho e soja, alinhada ao uso pesado de agrotóxicos e à monocultura agroindustrial de espécies transgênicas. Cabe ainda ressaltar o estado constante de extrema violência, terror e assédio que acossa as comunidades indígenas da região, esgueiradas entre uma plantação e outra em “acampamentos de fundo de pasto”, sem lugar para fazer suas roças ou mata para cultivar.

Neste contexto, os projetos de formação em audiovisual apontados por Corrêa, entre eles a Ascuri, têm como principal objetivo contribuir com o fortalecimento não só das culturas Terena e Guarani Kaiowá, as duas mais populosas dessa região, mas também dos povos Guaraní, Nhandeva, Guaraani Ñhandeva, Guató, Kadiweu, Kiinikau e Ofayé desse território.

4.2.2 – Imagens abismadas de *Ipuné*

O filme mostra o processo tradicional de produção de cerâmica, desde a coleta dos materiais na mata até sua transformação em massa de argila e tinturas que constituem a materialidade dos artefatos que podem ser criados a partir do *Akaaruke*. Durante este processo, também se dá a oficina de audiovisual que realizou *Ipuné Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena* (Ascuri, 2010, 23min). Nesses termos, pretende-se observar, novamente,

¹³ Na pesquisa de Corrêa (2015) há um levantamento dos coletivos e das iniciativas de audiovisual que se constituíram especificamente no MS, que constituem uma rede de entidades e mecanismos: Pontos de Cultura, editais, verba disponível em programas específicos tanto de diferentes casas ministeriais do espaço público federal, como das secretarias estaduais e municipais ligadas a políticas indigenistas; órgãos não-governamentais internacionais, fundos de pesquisa e espaços acadêmicas que corroboram, fomentam e se articulam com a rede de associações, entidades representativas e coletivos formados por povos tradicionais.

¹⁴ As T.I. são o marco legal que garantem aos povos indígenas a demarcação de suas terras. BRASIL. Decreto n.º1775/96 de 19 de dezembro de 1973. Regula a situação jurídica dos índios ou silvícolas e das comunidades indígenas, com o propósito de preservar a sua cultura e integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional.

como a figura do antecampo se constitui nas dimensões do agenciamento estético de *Ipuné* e estudar a proposta que articula as relações entre o antecampo e a “cultura” (CUNHA, 2009), a saber, *mise-en-abyme* da cultura (BRASIL, 2013). Para tanto, destacamos do filme três falas de Sebastiana, tendo como critério de análise as expressões da “cultura” que esses depoimentos assumem diante da noção de agenciamento estético. Construído esse objeto de análise, partimos também para a observação do antecampo e da “cultura” a partir dessas figuras.

Os dois minutos iniciais de *Ipuné* situam o amanhecer do dia em Cachoeirinha, conduzindo uma ambientação do local onde se passa o filme pela através da delicadeza dos planos e da montagem: a primeira cena do filme é uma lenta panorâmica que leva nosso olhar da estrada para a aldeia enquanto a trilha sonora é composta pelo som direto e por um canto Terena se espalha por essa alvorada. O ritmo brando no qual os planos se sucedem nos deixa perceber a inclinação do sol que entrecorta as casas, as árvores, um velho ônibus estacionado, dois passantes de moto e a vegetação que se mistura às moradias de forma horizontal. A câmera está na rua, filmando de fora para dentro das casas. Alguns meninos manuseiam um estilingue com habilidade e, ao notarem a presença da câmera, encolhem-se discretamente, ao mesmo tempo admitindo e disfarçando o flagrante da atividade. Em meio a esta sequência, há um plano médio de uma silhueta que varre o chão de um pátio ao longe, esta cena banal que mostra o dia que se anuncia também introduz a personagem Sebastiana e a aldeia onde ela vive.

Na segunda panorâmica, o filme é ambientado dentro pátio que era varrido por Sebastiana. Entra o nome do filme, fusão para uma tela preta que, no tempo de um vagaroso piscar de olhos, funde-se à próxima cena: este é o ritmo terno e afetivo como o filme chega à cena em que Sebastiana, ao lado de Samuel Polidoro, se apresenta:

“Meu nome é Sebastiana”; “e nós fazemos cerâmica aqui na aldeia Cachoeirinha”; “Esse é o trabalho das mulheres aqui na Cachoeirinha”; “As moças novas não querem mais saber disso” (fala 1).

A segunda fala ocorre depois da personagem ter ido duas vezes à mata para coletar diferentes tipos de terra para produzir a cerâmica, em uma cena que ela está acompanhada de sua irmã mais velha, Idalina, sentada em uma cadeira. São as ceramistas de Cachoeirinha. Sebastiana, sentada ao chão junto a todos os materiais e instrumentos que serão usados para fazer cerâmica, as apresenta:

“Nós somos ceramistas aqui na aldeia Cachoeirinha. Os materiais que precisamos para fazer cerâmica são estes que estão aqui na frente. Para as moças novas conhecerem como é feita a cerâmica. Esse aqui é o “Ererükê”¹⁵, como dizia minha mãe. Aquele que está na panela. Aquela terra preta é outro produto que usamos para fazer a cerâmica. Aqui temos as pedras que usamos para lustrar e embelezar, para ficar brilhosa a cerâmica. Estas pedras são utilizadas para isso. Para alisar e ficar brilhoso. Este trabalho faço junto com a minha irmã. Existem também as colheres que usamos para puxar o caso do fogo. A terra vermelha e o Akaaruke são produtos utilizados para a confecção da cerâmica. Os dois que estão no plástico a gente usa para pintar os vasos.” (fala 2a – 11’29” - 13’00”).

Corte.

“Vêm de longe estes produtos. Estas tintas vêm de duas lagoas. E assim é a minha fala”. “Tomara que faça alguém feliz. Nós queremos a participação das moças mas elas não querem participar. Quem sabe em outra ocasião elas participem”. (fala 2b – 13’06” – 13’32”).

Corte.

“A minha irmã já está pintando. Usando esses produtos e ferramentas. Depois nós vamos assar para fazermos a cerâmica. Vamos misturar a terra. Socar e molhar a terra. Depois vamos fazer algumas cerâmicas. Vamos buscar lenha. (fala 2c – 13’33” – 14’07”).

Corte.

Agora vou começar a fazer a cerâmica. Não é fácil fazer cerâmica. É muito trabalho. (2d – 14’09” – 14’19”).

Corte.

“Por isso queríamos a participação das moças para ensiná-las”. (2e – 14’19” – 14’23”).

Sebastiana, depois de descrever os materiais que estão à sua frente (fala 2a) diz que encerra sua fala (fala 2b) em um tom que nem denuncia nem lamenta, mas elabora sobre a indeterminação da continuidade do conhecimento tradicional em questão: a transformação da terra em *Akaaruke*, e do *Akaaruke* em *ipuné* (que na língua Aruak falada pelos Terena significa cerâmica). Nas cinco falas de Sebastiana (que juntas constituem a fala 2), são reiteradas essas duas questões, a tradição e sua sucessão. Ambas se expressam num movimento que vai da série de elementos que participam desse regime de conhecimento de produção tradicional de cerâmica à relação dessa ordem de saber com a nova geração de mulheres da aldeia. Entre esses depoimentos, o tom de fala varia entre a formalidade e o cansaço da descrição, bem como entre a empolgação e a preocupação com a tradição diante

¹⁵ Aqui, Sebastiana se refere ao Araaruke, mas fazendo a pronúncia de sua mãe, por isso mudamos a grafia do termo, criando a palavra por onomatopéia.

do desinteresse das moças que Sebastiana relata. Quando a personagem começa a trabalhar (fala 2d), seu tom de fala fica alegre e desafiador, até tornar solidárias as demandas do ofício: “*Não é fácil fazer cerâmica. É muito trabalho.* (fala 2d – 14’09” – 14’19”). Corte. “*Por isso queríamos a participação das moças, para ensiná-las*”. (fala 2e – 14’19” – 14’23”).

Após essas explicações e enquanto começa a fazer *ipuné*, as falas de Sebastiana sobre a atividade se confundem com a própria lida da ceramista com os objetos. Enquanto a personagem começa a trabalhar, o som direto de suas falas dão lugar a um canto Terena, entoado por uma voz masculina, ao passo que uma rápida montagem com os planos detalhes da personagem estruturando um objeto com a argila situa o passo-a-passo da prática. Nas últimas cenas da sequência, Sebastiana já está com um objeto estruturado a partir da argila e sai para apanhar lenha para assar a peça de *ipuné* que, depois de esfriar, será pintada.

Enquanto Sebastiana recolhe a vasilha que secava ao sol, sobrepõe-se a essa cena um trecho de narração em *off* e o início do canto da personagem. Assim começa a terceira fala de Sebastiana: “*Vocês que são estudantes, antes que acabe nossa cultura*¹⁶, *vocês devem se esforçar e ir atrás da gente.*” (fala 3a). Depois de dar essa recomendação, e enquanto a ceramista e sua irmã se posicionam em um banco para começar a última etapa (polir e lustrar a peça) dessa técnica tradicional, escutamos, então, o canto de Sebastiana pela primeira vez:

*Mas como estou contente
Porque alguém chegou em minha casinha quando estamos fazendo cerâmica
Ó como estou contente
(Canto de Sebastiana – fala 3b)*

Já ao final da primeira frase musical há o corte que insere, então, a imagem de Sebastiana cantando em sincronia com o som. Após termina a música, a ceramista faz uma alegre saudação que agradece e elogia o ofício que compartilhou com e através do filme:

“Obrigado a todos vocês. O que eu estou cantando é a nossa cultura. Nós, as ceramistas de Cachoeirinha. Eu não esperava cantar meu canto. Eu tenho muitas músicas, os cânticos de minha mãe. Estou emocionada” (fala 3c – 21’37”).

A cena final de *Ipuné* mostra Sebastiana polindo sua vasilha de cerâmica e falando de forma emocionada sobre o trabalho que sua mãe ensinou e deixou para ela e a irmã: “*Ela partiu faz pouco tempo*”; “*Ela cantava lindas canções*”. A cena desaparece na fusão com a tela preta e o filme acaba em um breve silêncio, seguido de uma fusão para tela branca onde

¹⁶ Toda a fala de Sebastiana se dá na língua Aruak, enquanto a palavra “cultura” é pronunciada em português. Na fala 3c, que faz parte dessa mesma sequência, a palavra “cultura” indica novamente essa observação.

aparecem os créditos finais com a música que Sebastiana cantava há pouca, nos planos anteriores. *“Mas como estou contente / Porque alguém chegou em minha casinha quando estamos fazendo cerâmica / Ó como estou contente”*.

Dado o panorama de falas da ceramista Sebastiana sobre o regime de conhecimentos tradicionais Terena, podemos observar como eles são constituídos pelo critério de agenciamento estético, quais as partilhas do sensível que eles estabelecem, que micropolíticas esse agenciamento estético da “cultura” produz, aspectos já destacados no início desta seção (4.2), bem como nas imagens abismadas que constituem o antecampo e a “cultura”.

Primeiramente, vamos observar, as partilhas do sensível de cada fala, de modo a localizar como operamos com o critério de agenciamento estético que construíram esses pontos de análise. De fato, os depoimentos de Sebastiana determinam contiguidades entre o visível e o dizível em todas declarações da personagem, porém, a cada frase de seu discurso há uma nova articulação sobre o assunto em debate – a saber, a continuidade desse regime tradicional de conhecimentos sobre cerâmica – e são essas passagens e ponderações entre as falas que constituem, enfim, esse agenciamento estético que recortamos em *Ipuné*. Dessa forma, as definições que a personagem expõe acabam por tecer, em seu conjunto, a heterogênesse desse agenciamento e instauraram sua micropolítica através da multiplicidade que possibilita a transformação das diferentes naturezas dos elementos que articulam essa questão através das variações que elaboram a “cultura”.

No primeiro texto de sua fala Sebastiana é enfática ao definir o dizível sobre o visível e de que forma isso deve ser pensado (RANCIÈRE, 2009a), bem como determina o que é comum e o que é exclusivo na atual condição da cerâmica ao designar sujeitos e predicados: *“nós fazemos cerâmica aqui na aldeia Cachoeirinha”*; *“Esse é o trabalho das mulheres aqui na Cachoeirinha”*; *“As moças novas não querem mais saber disso”* (fala 1) Assim, Sebastiana, ao se apresentar, estabelece uma partilha do sensível que determina as relações hierárquicas entre o visível e o dizível (RANCIÈRE, 2009a) que tenciona os recortes que podem ser partilhados pelo filme. Na segunda fala, a personagem começa a suspender essas determinações sobre o que deve ser visto e o que pode ser dito acerca dos conhecimentos tradicionais da produção de cerâmica Terena, como destacado anteriormente: *“Não é fácil fazer cerâmica. É muito trabalho.* (fala 2d – 14’09” – 14’19”). Corte. *“Por isso queríamos a participação das moças, para ensiná-las.”* (fala 2e – 14’19” – 14’23”). Depois de já ter definido essas duas possibilidades para o tema em questão, ao final de seu terceiro relato, que primeiro aconselha e depois saúda os jovens e estudantes, observa-se ao longo do trajeto de todos esses depoimentos que as passagens que os diferenciam um do outro, menos definem do

que multiplicam a constituição desse agenciamento estético a partir das diferentes partilhas do sensível que elas instauram e fazem variar.

Desse modo, compreendemos também a identidade dos contrários de Rancière (2009b) oportunizar um regime estético que solapa as figuras que tentam se identificar ética ou representativamente pois, no que se refere a este aspecto da experiência estética do agenciamento de *Ipuné*, nota-se o quanto o esforço dos três retornos da “cultura” que os depoimentos de Sebastiana operam, antes elaboram suas várias dimensões materiais do que tentam prescrever a situação. Isto posto, as determinações entre o que é visível (conhecimento tradicional de produção de cerâmica Terena) e o que é dizível (as moças não querem aprender), da fala 1, também cedem espaço para a construção de um novo comum possível, de um regime específico do sensível, no qual a heterogeneidade produz um pensamento alheio a si mesmo (Rancière, 2009a, p. 32-3), ou seja, as falas 2 e 3 agenciam esteticamente a partilha do sensível no processo que também está sob as determinações que estabelecem prescrições éticas (fala 1) e representativas (fala 2 e 3, ambos em sua totalidade). Como exposto nessa primeira observação, o agenciamento estético de *Ipuné* refere-se ao regime estético que se produz nas partilhas do sensível e nas micropolíticas que o filme instiga ao sobrepor os agenciamentos às personagens.

Construídas as figuras estéticas do agenciamento de *Ipuné*, vamos nos deter, a partir deste ponto, às questões que se colocam entre o antecampo e a “cultura”, a fim de considerar Que ordens de “cultura” e cultura as micropolíticas dessa experiência estética produzem e fazem circular, variar e retornar.

A cena que analisaremos aqui situa-se entre as duas vezes que Sebastiana vai para a mata coletar os materiais utilizados na produção de *Akaaruke*. Ao retornar da mata com o balde cheio de terra, Sebastiana lava e recolhe alguma roupa, ajeita algumas lenhas, rega as plantas, toma uma bebida¹⁷ e varre o chão, tudo nas imediações do quintal de casa. Esta sequência ambienta o espaço do pátio que conhecemos anteriormente, na introdução do filme, e que agora é compartilhado por Sebastiana e uma jovem, que também recolhe roupas do varal. Podemos observar que elas dividem a cena e aparecem juntas em função de dois elementos: a montagem que coloca as atividades de Sebastiana e da menina em paralelo, e a relação que campo e fora de campo estabelecem para situar o espaço no qual as ações se desenvolvem através da sequência de planos que conjuga os afazeres de Sebastiana às

¹⁷ Provavelmente uma bebida feita de erva-mate, como chimarrão ou tererê, tradicional do bioma dos pampas, que fica numa região da América do Sul que abrange os então estados nacionais do Paraguai, Uruguai, Brasil e Argentina, onde geografia dos povos tradicionais das etnias Guaraní, Aymará, Quíchua (ou Quêchua) e Kaingang.

atividade da menina: enquanto Sebastiana volta da mata e toma seu mate, entre esses dois planos, a menina tira as roupas do varal; enquanto ela acaba sua bebida, a menina termina a sua atividade (figura 4).



Figura 4 – montagem paralela que associa Sebastiana à menina do varal

Ainda tendo em vista a observação das figuras de análise construídas em torno das falas que foram recortadas, compreendemos que as moças jovens que são mencionadas nos depoimentos de Sebastiana e que não estão presentes durante a confecção de cerâmica, nem por isso deixam de estar em cena: sua presença, em primeiro lugar, se dá nas falas da personagem, fazendo com que elas existam pela sua ausência. Dessa forma, se o antecampo se caracteriza por uma fora de campo mais radical, propomos que essa “ausência presente” das moças mais jovens figure esta noção, entendendo, por tanto, que a imagem da menina do varal seja a expressão deste antecampo.

Pensando nesta noção como o aspecto formal da linguagem que implica num lugar duplo pois, ao mesmo tempo que pode se posicionar internamente no filme, também mantém uma distância para poder filmar, observamos que, neste caso, o antecampo se articula de outra maneira. Pois, se o compartilhamento que se dá entre o campo, o fora-de-campo e o antecampo atravessa as dimensões que compõem o espaço fílmico e transborda os limites do quadro e, dessa forma, constitui a dupla relação que se dá entre as personagens e a equipe de filmagem – dentro e fora do filme –, no agenciamento estético de *Ipuné*, vemos o antecampo habitar outra zona da *mise-en-abyme* da cultura, que se estabelece no comentário do próprio campo (Sebastiana) sobre o antecampo (as moças).

Como vimos, a “cultura” enquanto comentário da cultura é uma citação que tem por fim estabelecer um diálogo com um regime de conhecimento alheio a si. Nesta situação interétnica, a “cultura” é o ajuste que se opera no significado de alguns termos e práticas e, portanto, distingue-se dos contornos que constituem estes mesmo termos e práticas no âmbito interno, da cultura. As interpelações entre cultura e “cultura” que Cunha (2009) analisa, materializam a ambiguidade inerente à condição de indígena, que ao mesmo tempo são uma população nativa de vários povos tradicionais e parte do território e patrimônio nacional (p.

332). Esse lugar ambíguo que ocupam, então, é onde se opera “com os conhecimentos e com a cultura tais como são entendidos por outros povos” (p. 330) e onde se enfrenta as contradições e os reflexos que isso pode gerar. Neste caso, trata-se de um comentário que a “cultura” faz à sua própria cultura, enquanto à relação interétnica desse filme, cabe frisar, corresponde o encontro que se dá entre diferentes povos tradicionais (as etnias Terena, que filma e é filmada, e Guaraní Kaiowá, que apenas filma). Nesta relação interétnica entre diferentes povos indígenas, portanto, também há um ajuste que dá novos contornos à cultura através da “cultura”.

Assim, os depoimentos de Sebastiana tornam o antecampo (a menina do varal) a própria “cultura” que permite elaborar a cultura. Em *Ipuné Kopenoti Terenoe*, portanto, a tradição se fez retorno e variação ao promover o encontro entre os jovens e os idosos de diferentes tribos e etnias através da oficina de audiovisual, transmutando a “cultura”, que se passa de geração em geração, em cultura: o filme integra-se ao regime de conhecimentos da produção tradicional de cerâmica Terena. A cerâmica e o filme estão participando juntos da cultura, mas não da “cultura”. O antecampo como “cultura”, está no comentário da cultura que Sebastiana tece no agenciamento estético de *Ipuné*. Já a cultura, que também se perfaz na zona ambígua das relações étnicas e interétnicas, se expressa na imagem abismada do antecampo: é traduzida na prática da própria oficina de filmagem que, ao final desse agenciamento, produz um filme e uma vasilha de cerâmica. Nessa perspectiva da *mise-en-abyme* da cultura “as moças mais jovens” que são interpeladas por Sebastiana estavam não só ausentes da prática da cerâmica e recolhendo roupas no varal, mas também estavam filmando. Na construção dessa figura, queremos dizer que às jovens do filme há uma possibilidade outra de fazer cerâmica e de fazer parte da cultura, que está sob a condição ambígua do antecampo, abismado na imagem da equipe que filma aquela que recolhe roupas no varal (figura 4).

Dessa forma, há finalmente, a produção de um espaço heterogêneo da experiência sensível que dá vazão para surgir um pensamento de multiplicidade e metamorfose entre a cultura e a “cultura” através dos dois ofícios, das duas práticas que estão em cena: a cerâmica e o vídeo, onde um se faz pelo outro. Se, nos pressupostos da Ascuri e das atividades culturais que tem se desenvolvido no MS há uma dimensão de fortalecimento da cultura, este movimento se dá na elaboração de um espaço definível, a “cultura” que garanta a possibilidade de variação daquilo sobre o que se fala, a cultura. Aqui, a identidade se dá pela diferença que valoriza mais o movimento e a zona que está por vir, do que o ponto fixo de uma tradição que, como vimos, só pode se “conservar” na variação das singularidades que a compõem contemporaneamente e, assim, faz do filme um artefato outro, uma variante da

cerâmica, uma elaboração da cultura que elogia e incentiva a juventude a partir do rearranjo que a “cultura” faz da tradição, instigando a participação da geração de jovens tanto em práticas étnicas quanto em atividades interculturais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao problematizar o cinema indígena enquanto um agenciamento estético, estabelecemos uma forma de escapar das armadilhas que “a linguagem do cinema indígena” pode trazer em função de determinar a riqueza da construção estética de um filme pela identificação étnica ou de validar os filmes esteticamente pelo seu modo de produção. Para tanto, buscamos ampliar essa perspectiva que reduziria a estética do filme à questão indígena ao pensá-la menos como uma identidade do que como um agenciamento. No horizonte teórico no qual sistematizamos a noção de agenciamento e de constituição estética, pudemos observar que ambos os conceitos tem por base o princípio da não determinação de algum sentido sobre os demais: tanto na dimensão da processualidade quanto da constituição estética, o que prevalece é o agenciamento que se faz na multiplicidade e na suspensão das determinações entre os elementos que constroem um processo. Também é pertinente às ideias de Guattari e Rancière o entendimento de ser impossível compreender um processo sem levar em conta a indistinção entre o que é político e o que é estético.

Dessa forma, o desenvolvimento da ideia de agenciamento estético se perfila ao nosso objetivo de estudar como os processos constituem-se esteticamente. A inscrição estética de um processo só pode se dar, justamente, como um agenciamento, ou seja, no ponto em que não se pode definir a consciência de um sujeito (GUATTARI, 2001) ou de um pensamento (RANCIÈRE, 2009b).

No que se refere às perspectivas estudadas no segundo capítulo da monografia, consideramos importante as relações que se estabeleceram a partir das análises entre o que é visível e o que é dizível numa partilha do sensível, e o que é cultura e o que é “cultura” em uma relação interétnica. Em ambos os casos o que está colocado é uma disputa pelos termos que irão estabelecer o que é comum e o que é exclusivo para cada parte de um encontro que é marcado pela heterogeneidade. Ou seja, há uma dimensão política que se dá através dos contornos estéticos que definirão um termo que será marcado pela ambiguidade, uma vez que, ajustando o seu entendimento comum entre essas partes heterogêneas, ainda haverá um significado exclusivo de seu entendimento em cada uma delas. Também pertinente a esta parte do trabalho, a noção de antecampo teve um papel fundamental no sentido de proporcionar a observação das diferentes formas que um mesmo elemento formal pode assumir – no caso de *Xinã Bena*, pela antropologia nativa, apontamento de Caixeta (2008), onde se tece um comentário sobre a “cultura” metropolitana; e já no caso de *Ipuné*, pela

imagem abismada de “cultura”, ou seja, pelo comentário que a cultura fez sobre si mesma, num processo de reflexividade do regime de conhecimentos tradicionais Terena sobre si mesmo.

Ou seja, sobre o agenciamento que constitui a estética, de volta a estética constitui o agenciamento, forma pela qual a multiplicidade nos impede de pensar na determinação étnica do agenciamento, maneira como os regimes de conhecimentos tradicionais, aliás, o são: um conjunto variável de produção de saberes (CUNHA, 2009), que aumenta seu território por desterritorialização (DELEUZE, GUATTARI). Assim, o agenciamento só se constitui ao transformar todas as partes envolvidas: o dia do índio e a imaginação metropolitana, a cerâmica e o cinema.

Sobre o capítulo de análise, podemos apontar para questões que não foram exploradas nos filmes. Através da metodologia pela qual construímos a noção de agenciamentos estéticos e então a empregamos como critério que construisse as figuras de análise, observamos que no filme da Ascuri há ainda figuras a serem estudadas. Trata-se de Idalina, a irmã mais velha de Sebastiana, que encerra a figura do silêncio, instaurando uma dada opacidade, já estudada por Amaranta Cesar (2013) e Clarisse Alvarenga (2013) a partir do filme Corumbiara (VNA, 2009). Da mesma forma como em *Xinã Bena – Novos Tempos*, não tecemos nenhum comentário sobre as cenas de Dani (filha de Avô e esposa de pajé Augustinho), bem como não observamos um ponto interessante de ser analisado: as passagens do filme que se configuram imagens de arquivo de família, as chamadas imagens amadoras. Nesse sentido, apontamos para a perspectiva pela qual Feldman¹ estuda o assunto. Por outro lado, também apontamos para as limitações do trabalho, no sentido de que podem ser localizadas ainda outras figuras de análise através de outras abordagens teóricas, bem como os próprios objetos oferecem diferentes portas e caminhos pelos quais pode-se percorre-los. Da mesma forma que a Ascuri merece um trabalho mais amplo sobre sua atuação, que possa sistematizar com maior acuidade a trajetória de seu processo, trabalho que exigiria uma observação atenta que se estendesse aos diferentes arranjos que produzem seus filme, a saber, já mapeados e classificados pelo estudo de Corrêa (2015).

Brevemente, comentaremos uma questão com a qual entramos em contato a partir desse trabalho e que consideramos fulcral para revisar as noções dos paradoxos de autonomia de Rancière: aquilo que é heteróclito, a heteronomia.

¹ FELDMAN, Ilana. A ascensão do Amador: Pacific entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade. Ciberlegenda, 2012.

Ressaltamos ainda um ponto importante das sínteses que essa monografia produziu, o qual não foi explicitamente analisado por dois motivos: em primeiro lugar, se tratando de uma síntese, a questão somente se fez presente no período de finalização do trabalho; consecutivamente, entendemos se tratar de uma construção teórica que exigiria maior dedicação que o tempo que nos restava permitiria. Pois, compreendendo a “cultura” como comentário da cultura, articulamos a essas duas categorias as noções do dizível e do visível da partilha do sensível entendendo que ao visível corresponde a cultura e ao dizível a “cultura”. Assim, quando o dizível define o que pode ou não ser visto, sua partilha do sensível, ao mesmo tempo que determina o que é exclusivo da “cultura”, passa a desterritorializar o que é comum ao visível, ou seja, abre espaço para a reterritorialização da cultura.

Por fim, no sentido de um novo começo, não sabemos até onde é possível proceder com a referida questão, nem os desdobramentos que essa relação pode instigar, porém, nos lançamos da conclusão da faculdade aos descaminhos do mundo com a salutar hesitação que abandona os questionamentos sobre o que é «cultural» e passa a se perguntar sobre a “estética da cultura”, zona, por definição, política.

REFERÊNCIAS

ALVES, Flávia de Castro. **O Timbira falado pelos Canela Apãnierká: uma contribuição aos estudos de morfossintaxe de uma língua Jê**. 2004. 177f. Tese (Doutorado em Linguística) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000340155> s/d

AUMONT, Jacques. Lumière, 'o último pintor impressionista'. In: **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUFDERHEIDE, Pat. Vendo o mundo do outro, você olha para o seu: a evolução do Projeto Vídeo nas Aldeias. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Catálogo Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca> s/d

BERNADET, Jean-Claude. **Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade**. [S.I.]: Vídeo nas Aldeias, 2004. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>. s/d

BRASIL. Decreto n.º1775/96 de 19 de dezembro de 1973. Regula a situação jurídica dos índios ou silvícolas e das comunidades indígenas, com o propósito de preservar a sua cultura e integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6001.htm

BRASIL, André. Bicletas de Nhanderu. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.9, n.1, p.98-117, jan/jun. 2012. Disponível em: <http://issuu.com/revistadevires/docs/engajamentos2>

_____. Formas do Antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: XXII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal da Bahia, 2013. **Anais...** Bahia: 2013. Disponível em: http://compos.org.br/data/biblioteca_2080.pdf s/d

_____. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em, Pi`õnhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá. **Significação Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v.40. n.40. p.245-267, dezembro. 2013a. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71683_s/d

CAIXETA, Ruben de Queiroz. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.5, n.2, p.98-125, jul/dez. 2008. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/viewIssue/14/pdf_7_s/d

CESAR, Amaranta. Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.10, n.2, p.12-23, jul/dez. 2013. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/viewIssue/5/6_s/d

_____. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.9, n.1, p. 86-97, jan/jun. 2012. http://issuu.com/revistadevires/docs/engajamentos2_s/d

CORRÊA. Miguel Angelo. **Audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2015.

CUNHA. Manuela Carneiro da. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. **Mil Platôs. Volume 1**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ESCOREL, Eduardo. “Nós aqui e vocês aí”. In: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006. *apud* CAIXETA, Ruben de Queiroz. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.5, n.2, p.98-125, jul/dez. 2008. Disponível em: http://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat__logo_2006__corrigido_s/d

ESCOREL, Eduardo *et al.* Conversa a cinco. In: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena**. Abril 2006. *apud* BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.9, n.1, p.98-117, jan/jun. 2012. Disponível em: http://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat__logo_2006__corrigido_s/d

FELDMAN, Ilana. A ascensão do Amador: Pacific entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade. **Revista Ciberlegenda**, Niterói, v.1, n.26, p.179-190, 2012. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/548/309> s/d

FLAHERTY, Robert. Como filmei Nanook do Norte. In: **FORUMDOC.BH.2011 – Catálogo do 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico/ Fórum de antropologia e cinema**. VALE, Glaura Cardoso; MAIA, Carla; TORRES, Júnia (Orgs). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011. p.329-339. Disponível em: http://www.forumdoc.org.br/2011/?page_id=13 s/d

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano1, n.2, p.61-72, jul./set. 1995. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a05.pdf> s/d

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 2001.

_____. **Revolução Molecular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

IPUNÉ Kopenoti Terenoe, Cerâmica Terena. Produção Vídeo Índio Brasil. Cachoeirinha, 2010. [S.I.]: ASCURI Brasil (23 min), digital, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WXYv2bpe0Go>

KUIKURO, Takumã; CURY, Guilherme. **Relato Afetivo** [S.I.]: FORUM.DOC.BH.2015 – 19º Festival do Filme Documentário e Etnográfico/ Fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/relato-afetivo-takuma-kuikuro-e-guilherme-cury/> Acessado em 08 de setembro de 2015.

MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio sobre o Real – O documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. **Cartas sem resposta**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. Território e virtualidade: quando a “cultura” retorna no cinema. In: XXII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal da Bahia, 2013. **Anais...** Bahia: 2013. Disponível em: http://compos.org.br/data/biblioteca_2081.pdf s/d

PIERRAULT, Pierre. **L'Oumigmatique ou l'objectific documentaire**. Montréal: L'Hexagone, 1995. *apud* CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. **Revista Devires. Belo Horizonte**, v.9. n.1. p. 86-97, 2013.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

_____. Estética como política. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.7, n.2, p.14-37, jul/dez. 2010. Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2 s/d

_____. Paradoxos da arte política. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O que significa Estética?** [S.I.]: Ymago, 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2> s/d.

XINÃ BENA – Novos Tempos. Direção: Zezinho Yube. Produção Vídeo nas Aldeias. São Joaquim, 2006. 1 DVD (52 min), HDV, son., color. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=27> s/d