

RELIGIOSIDADE, TEMPO E SUBJETIVADE NO DOCUMENTÁRIO BICICLETA DE NHANDERÚ

Francisco Gabriel Rego (UNEB/FAPESB)¹

Resumo: Este artigo analisa a tradição religiosa no documentário *Bicicleta de Nhanderú (2011)*, buscando atentar para as formas como a religiosidade guarani é representada no documentário. A hipótese inicial é a de que a tradição é trabalhada tendo em vista a dualidade permanência e modificação, diante das formas de produção e circulação de símbolos na sociedade moderna. Focamos nossa análise na proposta inicial do projeto Vídeo nas Aldeias, bem como na relação sujeito e a câmera, como forma de constituição de uma proposta de descrição etnográfica presente nas duas fases desse projeto. Apontamos, dessa maneira, que a presença da câmera e do sujeito que descreve a religiosidade, constitui uma narrativa marcado pela presentificação do tempo com um forte traço metalinguístico.

Palavras Chaves: Documentário; Etnografia; Cultura tradicional; Guaranis

DISCUSSÕES INICIAIS SOBRE O VÍDEO NAS ALDEIAS.

Quando falamos em cinematografia indígena no Brasil, não há como não abordarmos o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). É quase certo que, para muitas pessoas, o projeto possa ser encarado como sinônimo de cinema indígena ou de documentário indígena. Com mais de trinta anos de atividade, o VNA apresenta-se, nos dias atuais, como um importante meio de acesso para a complexidade dos povos indígenas no Brasil. Composto por um acervo de mais de 3.000 horas de imagens referentes a 40 povos indígenas no Brasil, realizou mais de 70 vídeos, sendo a sua maioria realizada por indígenas. (Vídeo nas Aldeias, 2016).

O chamado cinema indígena tem um papel bem definido na complexidade das produções contemporâneas no Brasil. De diversas formas, e com diversas nuances, a definição indígena para o cinema envolveria diversos problemas. Em primeira instância a problemática das identidades na contemporaneidade, como uma evidência das tensões desenvolvidas o âmbito da cultura em seus aspectos midiáticos. É evidente que o uso corriqueiro do termo indígena evidencia, em primeiro momento, sua aproximação com outras expressões como a ideia de popular ou mesmo tradicional.

A definição indígena para o cinema evidencia as formas de compreensão da dimensão significativa expressiva do cinema e da comunicação de massa, diante daquilo que John B. Thompson (2000) chamou de *mediação*, como a produção e circulação dos símbolos nas sociedades modernas. Compreender as estratégias formais desenvolvidas nessas produções nos possibilita atentar para as dinâmicas desenvolvidas no âmbito do cinema e dos meios da comunicação de massa.

¹ Mestrando em Crítica Cultural - UNEB/Campus II. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Endereço eletrônico: francisco1gabriel@gmail.com.

O que chamamos de cinema indígena apresenta-se como nos dizeres de Brasil (2012), uma categoria de “experiências dispares”, um rótulo complexo, que, ao passo que nos diz dos indígenas, nos fala também das formas como lidamos com as alteridades e subjetividades presentes no cinema. A ideia de fronteira é novamente aqui trazida com o sentido de apontar para as dimensões e os limites semânticos desenvolvidos no cinema documental, quando comparado a um conjunto de protocolos estabelecidos para a operacionalização da linguagem audiovisual.

Ao pensarmos nas produções fora dos espaços tradicionais de produção audiovisual, pelo qual o projeto VNA se insere, podemos atentar para as formas de singularização do documentário constituído por diferentes sujeitos pertencentes a esses espaços. É assim que ao analisarmos essas produções poderíamos apontar para o estatuto da linguagem cinematográfica no desenvolvimento de narrativas constituídas por sujeitos fora das formas vigentes de utilização das potencialidades e recursos audiovisuais. Nas produções indígenas estariam em jogo uma problematização das formas tradicionais ocidentais de concepção das imagens e a “tradição escópica ocidental” constituída na tensão entre um modo de representação tradicional vinculado à tradição ocidental e um modo selvagem de se produzir representações (BRASIL, 2012, p. 114).

Araújo (2015) situa dois momentos importantes para a compreensão do projeto VNA: um momento inicial centrado nas produções realizadas por realizadores não indígenas, em sua maioria, pelo próprio fundador, Vincent Carelli, e um outro momento marcado pela presença marcante de realizadores indígenas. Iniciado em 1987, o projeto, desde a sua primeira fase, obteve boa repercussão, tanto no cenário interno quanto externo.

Embalado pelas mudanças políticas e sociais impulsionadas pela redemocratização, tendo em vista as discussões que nortearam constituição de 88, o projeto trazia na sua sege, como afirmou, Ruben Caixeta de Queiroz (2008), a problematização de temas indígenas como a demarcação dos territórios tradicionais, as identidades e uma maior atuação política nesse novo contexto. Como apontou esse autor, tais temáticas se apresentam como um atestado do diálogo proposto pelo projeto à sua época, em um estreito diálogo com público maior e externo à população indígena (p. 107).

Bentes (2014), ao abordar a importância dessas produções dentro da cinematografia contemporânea, nos apresenta uma visão geral do projeto, tendo em vista alguns pontos importantes para um estudo dessas realizações:

A questão interessa não apenas para se pensar o uso das imagens na antropologia, na etnografia ou nas ciências sociais, mas dá visibilidade aos impasses em torno do documentário contemporâneo que vêm problematizando temas como a produção

da auto-imagem, a fabulação, a construção do real, a nossa relação com a imagem do outro, temas recorrentes em toda uma série de filmes (p. 1)

Ao observar as primeiras produções do VNA, essa autora também aponta uma importante característica que continuará presente nas produções da segunda fase. Ela chama de “Função pedagógica da imagem” o registro e transmissão de rituais, mitos e histórias. Diante dessa ideia apresenta-se a necessidade de constituição de um discurso engajado por parte dessas produções com a causa indígena. Contudo, ainda na primeira fase, a autora aponta já a presença da performance e dos elementos *encenativos* presentes, por exemplo, na “humor e comicidade” diante dos olhos do realizador branco (Bentes, 2004, p. 1). Nessa primeira fase, se o sujeito do discurso é o documentarista branco a registrar uma alteridade indígena, na segunda fase, apresenta-se os indígenas como sujeito constituidor do discurso documental.

Nessa mudança no projeto, em um claro momento de inversão, desloca-se as concepções tradicionais da antropologia e da etnografia envolvidas nessas realizações. Se antes as produções baseavam-se mais intensamente nas descrições dos aspectos tradicionais desses grupos, na segunda fase, o domínio dos recursos pelos indígenas possibilitou a constituição de narrativas baseadas nos desejos de “fabulação e ficção sobre o cotidiano” (BENTES, 2004, p. 1). Apesar de muitas dessas produções ainda tratarem dos aspectos ligados à primeira fase, presentes na apresentação da tradição, aponta também para uma tensão entre as formas coletivas de se contar a tradição e uma forma como cada sujeito se relaciona com essa tradição.

Por conseguinte, as realizações da segunda fase carregam uma tensão baseada na relação sujeito e coletivo. Se nas primeiras produções o coletivo dinamizava uma descrição geral dos aspectos culturais, religiosos e sociais, na segunda fase, esses aspectos passaram a se relacionar com uma forma de individualização e subjetivação da realidade. A presença da câmera nas mãos dos indígenas instaura uma possibilidade clara de subjetivar o mundo por meio da mediação dos sujeitos envolvidos na constituição dessas narrativas. Se nas primeiras produções, a câmera mediava, sobretudo, as relações brancas e indígenas; na segunda, passou a constituir um diálogo mais complexo onde o elemento branco, apesar de ainda fundamental, divide espaço com outras formas de mediação.

É assim que a segunda fase do VNA, encerra debates importantes sobre o caráter da imagem produzida pelos indígenas. Outro ponto importante é a dimensão ética da imagem documental desses realizadores, nos possibilitando perceber como os indígenas concebem uma representação de si e de uma alteridade que desde muito tempo, construiu um discurso hegemônico sobre os indígenas.

A inversão dos papéis presentes nessas produções da segunda fase aponta para o lugar de poder do realizador do vídeo, poder esse que se apresenta tanto na relação com o branco, quanto que para as formas já estabelecidas de produção cinematográficas. Os documentários resultantes dessa fase inserem-se de forma específica no espaço de recepção, ao carregarem um status de tradicional utilizando-se de um meio de expressão pouco identificado, pelo grande público, como uma forma narrativa indígena. Podemos perceber essa tensão quando da abordagem do perigo constante diante da possibilidade dos valores tradicionais frente as transformações culturais contemporâneas, presente nessas produções.

UMA NARRATIVA ENTRE O SUJEITO E A CÂMERA.

Os tupãs são assim. Eles não vêm só para trazer chuva vem também para nos proteger. Eles não caminham em vão, pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal". (Karay Tataendy, Bicicleta de Nhanderú, 2011, 0m 12s)

Em um plano geral, uma pesada nuvem pousar sobre o território Mbyá. Câmera parada, o filme começa com a explicação do Karáí Tataendy acerca da religiosidade Guarani. Logo em seguida, o mesmo índio é apresentado juntamente com um plano geral da aldeia em uma paisagem nebulosa de chuva. As palavras do Karáí Tataendy apresentam-se como uma explicação para os fenômenos naturais vividos pela comunidade (Fig. 1). Aqui, o tom de diálogo guia o registro inicial, conferindo ao comentário um sentido ligado ao cotidiano da aldeia.



Figura 1 – Plano inicial

As palavras divinatórias do karáí Tataendy são sucedidas por um plano onde se pode observar a sua figura, em um quadro composto por mais duas crianças, em um arranjo quase que descritivo dos aspectos físicos da aldeia: casa, as árvores, bem como o facão, instrumento de trabalho utilizado pelos guaranis Mbiá (Fig. 2). Construindo também esse ambiente, o som da capitação direta constrói um ambiente também próximo do tempo cotidiano. Diferente do plano inicial, que constrói uma

presença física atrelada à traição religiosa, esse parece buscar um diálogo não mediado pela voz, com base diretamente pela presença da câmera como forma de constituição da imagem documental.



Figura 2 - imagem do Karai

Nessa sequência, o silêncio se constitui como uma evidência da presença da câmera. É nessa ausência da voz guarani que um diálogo importante se estabelece, um diálogo mediado pela câmera, mais influenciada também por ela. O olhar distraído e reticente do karai é o olhar constituído pela presença do meio de registro audiovisual. É diante desse olhar que o personagem constitui uma encenação. É diante da câmera, a fixar-se ainda no terreno em busca de um melhor enquadramento, que o karai parece constituir uma dupla encenação: como um personagem para o documentário e como sujeito dentro da comunidade.

A narrativa do documentário se resume diante das diferentes interpretações para um mesmo fenômeno natural vivido pela comunidade. A queda de um raio é o mote inicial para uma imersão na religiosidade, espiritualidade e na cultura dos Mbyá-Guarani, da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. O filme inicia-se quando da queda de um raio em uma árvore e o índio mais velho da tribo acredita que seja esse um sinal de que é preciso rever as atitudes dos membros da aldeia (Fig. 3). Para os Guaranis Mbiá, a queda de um raio é uma forma de comunicação direta com Nhanderú, deus, cujo mensageiro são os Tupãs. Para o Karai da tribo, Nhanderú não estaria satisfeito com os humanos, sendo fundamental que os Mbyá repensassem a sua atual condição religiosa. Após acreditar que a inusitada queda do raio lhe confirma também um sonho recente, o Karai manda construir uma casa de reza, para que os jovens da aldeia pudessem ter acesso à tradição.

A queda do raio é um conflito introdutório e superficial, utilizado como forma de apresentar um conflito maior e mais profundo: a perda dos significados tradicionais presentes nas narrativas religiosas. É a partir desse acontecimento aparentemente banal que se estabelece o posicionamento

dos principais personagens envolvido na narrativa, organizados e apresentados tendo em vista as diferentes gerações que convivem na aldeia. De diferentes maneiras os habitantes da aldeia passam a interpretar o acontecimento, nos possibilitando perceber algumas tensões importantes inerentes aos Mbyá, como por exemplo as diferentes formas de se relacionar com o sistema religioso e a tradição por parte dos indígenas.

O filme passa então a apontar para a tensão entre a permanência dos valores tradicionais comuns aos indígenas mais velhos e a perda desses valores para com os mais novos (Fig. 4).

Nesse tocante, Rubem Caixeta Queiroz (2004), observando os aspectos presentes no âmbito das produções do VNA, observa que:

Ao ver os filmes e ao ler os textos produzidos no contexto do vídeo nas aldeias, constatamos uma crítica explícita a dois tipos de pensamento: um 'arquivista', outro 'relativista'. No primeiro caso, é questionada aquela forma de registro de imagens e coleta de informação com a finalidade de as 'conservar' em bibliotecas e museus. Ao contrário, é demonstrado, os saberes indígenas são respeitados e multiplicado na medida em que são colocados em ação e em construção permanente de tal forma que a 'tradição' é vista como um processo criativo e adaptativo.

É no esteio do diálogo entre o elemento individual e a possibilidade da perda da tradição que se delineia um forte traço encenativo, marcado pelo diálogo entre ficcional e o documental. É nesse contexto de encenação da tradição e daquilo que Bentes (2004) chamou de "tom didático e instrumental", tão presente na primeira fase do VNA, que a ficcionalização e fabulação da realidade, mais do que um atributo depreciativo, apresenta-se como uma forma de constituir novos discursos e subjetividades.

Ao passo que os índios se encenam nas tradições, a câmera constitui uma presença ligada a corporeidade e performance. É assim que, no caminhar da câmera, um espaço de teatralização se impõe como um gesto de escolha intencional do realizador em pensar e constituir uma *mise en scène* que fosse capaz de abarcar as tensões entre sujeitos e alteridades. Nas mãos dos realizadores indígenas apresenta-se a escolha do visível/não visível e da encenação:

Algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. Filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões (COMOLLI, 2001, p. 105-107).

Nessa segunda fase, pelo qual os filmes aqui analisados se colocam, o estatuto da imagem audiovisual indígena apresenta-se fatalmente ligada a uma presentificação do tempo, perceptível na relação entre o diálogo estabelecido entre o tempo da tradição e do cotidiano. Se o tempo da



tradição se apresenta diante da experimentação do simbólico, do ritual, em um tempo cíclico e mítico; o tempo do cotidiano é o do deslocamento temporal proporcionado pela possibilidade do presente. É assim que o tempo da imagem indígena se assenta no tempo presente, como marca do registro performático da câmera. Como um atestado de uma presença, a imagem indígena independe da datação pois apresenta-se como um atestado da possibilidade da experiência indígena diante da câmera.

CÂMERA, SUJEITOS E UMA PROPOSTA DE DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA

À vista disso, o documentário nos apresenta então as diferentes gerações estabelecidas na comunidade. De adultos reticentes quanto a mensagem de Nhanderú, a crianças desconfortáveis com o limite geográfico e cultural da aldeia, a Câmera é um instrumento constante de diálogo por parte desses sujeitos. Vacilante quanto às formas de abordagem dos sujeitos representados, a câmera, por vezes, parece também buscar um posicionamento que envolvesse não somente para o inusitado da queda do raio, mas também os sujeitos envolvidos nas formas de significação da tradição religiosa.

Mais do que um fenômeno físico, o raio é o mote para o desenvolvimento de um percurso construído por diferentes sujeitos da aldeia Mbiá. Em um percurso constantemente dialogado e mediado pela câmera e pelo sujeito dela operante, a câmera constitui, dessa forma, um espaço para a encenação e o forjamento de uma subjetividade fortemente vinculada à presença da câmera.

A narrativa nos possibilita perceber, dessa maneira, o papel do encontro dos sujeitos constituídos diante do diálogo com a câmera. Assim como as diferentes interpretações da queda do raio, os sujeitos presentes no *trajeto*², nos permite compreender os traços específicos de cada um

² Para Claudine de France o trajeto se apresenta como uma opção de registro do cineasta, “que consiste num deslocamento contínuo no espaço, do qual resulta, na tela, uma variação progressiva do enquadramento e/ou do sem solução de continuidade” (p. 414).

deles, tendo em vista a sua relação com a câmera e os sujeitos. O diálogo decorrido da presença da câmera também se apresenta como uma estratégia representativa da comunidade, em uma tentativa de afastar-se das formas estereotipadas de representação do índio no cinema e nos meios tradicionais de massificação. É assim que na narrativa do documentário, o elemento indígena se constitui por uma evidência dos aspectos interpretativos que buscam apontar para um sujeito perpassado pelas tensões entre o tradicional e a cultura contemporânea.

É por meio dessa câmera que se propõe ao diálogo que tomamos conhecimento dos personagens do documentário na sua relação com o seu espaço e tradição, nos possibilitando perceber alguns dos problemas vividos pelo Guaranis Mbiá, como a perda da terra, o achatamento cultural frente a presença constante dos brancos, os limites e fronteiras reais e ideológicos que separam os indígenas do mundo branco. Por esse prisma o espírito que habita em cada uma das árvores é uma preocupação constante por parte dos indígenas (Fig. 5). Se a queda do raio matou uma árvore por determinação de Nhanderú, a destruição crescente das matas vizinhas à aldeia se apresenta como um crime cometido pelos brancos contra a religiosidade indígena.



A segunda fase do VNA nos possibilita observar a forma com que alguns conceitos no âmbito da antropologia fílmica. A segunda fase nos apresenta temas importantes sobre a relação da descrição etnográfica no âmbito do cinema documental, bem como da relação das formas desenvolvidas de *mise en scène* presente nessa forma de registro no âmbito da pesquisa etnográfica. As duas fases do projeto nos possibilitam observar como de diferentes maneiras o método da descrição etnográfica foi utilizado pelos realizadores, diante da construção metodológica para a realização do documentário. Diante de conceitos de descrição, *auto-mise en scène* e *mise en scène* estaria um importante debate a respeito da realização documental, dos sujeitos envolvidos e das tecnologias empregadas para a realização documental.

Como nos apresenta Anne Comolli (2009), a descrição é uma opção metodológica para o cinema antropológico, uma forma de pesquisar o objeto de interesse por meio dos aspectos visuais possíveis do registro. A descrição, segundo a autora, “se distingue da ilustração, que tende a apreender as manifestações concretas com vistas a tornar sensível uma concepção ou um tema prévio, conscientes, cristalizados” (p. 33). A primeira fase do VNA, carrega um tom mais ilustrativo do que a segunda fase, perceptível diante de uma maior prevalência do discurso que focasse mais na questão de identidade dos indígenas ou na busca de constituir um discurso mais efetivo com as causas indígenas.

Essa perspectiva apresenta-se em realizações como o *A arca dos Zo'é* (CARELLI E GALOIS, 1993) onde o elemento branco apresenta-se diante da operação dos meios de registro do vídeo. Nesse filme podemos observar o aspecto ilustrativo presente nas formas como o documentário apresenta um olhar para as diferenças tecnológicas perceptível no encontro das duas tribos envolvidas *Waiãpi* e os *Zo'é*, por meio de um diálogo intercultural decorrente do registro do vídeo. O domínio ilustrativo apresenta-se também na estrutura formal da narrativa documental, que se baseia em um forma apresentativa dos dois grupos de modo a focar, além das diferenças e semelhanças, as dificuldades decorrente da reação do homem branco com os indígenas.

Anne Comolli (2009) aponta que a descrição parte de uma “perspectiva aberta e dinâmica” para o filme, já que a envolveria, antes de mais nada, o observável e o observado, já que “a descrição está, com efeito, voltada não para o observador, mas para o observável e observado. (p. 34).

A descrição é um domínio do documentário etnográfico com forte interação na *mise-en-scène*. Nela apresenta-se os aspectos ético que envolve o pesquisador-realizador diante das estratégias de se colocar no espaço em busca de uma forma de delimitar seu objeto de estudo. O realizador constrói, dessa forma, uma *mise-en-scène* onde estaria presente os aspectos “visíveis” da pesquisa proposta. Nesse domínio o realizador é o sujeito do cinema que constrói uma descrição do objeto, construindo um conhecimento sobre o outro. Por conseguinte, a descrição estenográfica é um domínio das formas de o realizador-pesquisador melhor abordar seu objeto partindo de critérios técnicos com um objetivo “não de um autocomunicação do cineasta (sua visão de mundo), mas da comunicação a outrem de um conhecimento sobre outrem” (COMOLLI, 2009, p. 34).

Como ponto marcante para descrição etnográfica está o papel do outro, como sujeito cuja comunicação é o ponto fundamental. Se é o outro o objeto que requer um posicionamento metodológico etnográfico, é para o outro que o documentário etnográfico deve ser apresentado como um resultado concreto. Nessa perspectiva, diferentes alteridades relacionam-se na antropologia fílmica, seja uma alteridade observada, e que no VNA apresenta-se como as diversas

etnias envolvidas no projeto, seja na alteridade que observa, o público pelo qual essas produções se destinam. Na centralidade desses produtos audiovisuais, encontra-se a figura do sujeito realizador a constituir uma *mise em scène*, abordando uma alteridade indígena desenvolvida também de uma *auto-mise em scène* na sua relação com a câmera.

Nas palavras de Ghertz (2011), a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade [...]", pois estaria em jogo um certo domínio da representação baseada no poder do registro (p. 18). Nessas palavras, além de uma crítica a um posicionamento etnográfico baseado no poder descritivo do pesquisador, apresenta-se também uma proposta de negociação que deveria estar presente no ato do pesquisador ao constituir-se também como sujeito de pesquisa. Na autoridade presente no ato de descrição não somente estaria em jogo a construção de uma subjetividade em relação com a câmera, mas também de uma alteridade decorrente do objetivo da pesquisa. Na primeira fase do VNA, uma alteridade parece se constituir tendo por base a diferença e o estranhamento, perceptível na representação dos aspectos tecnológicos e nas formas de concepção das tradições. Na segunda fase, contudo, a alteridade indígena é constituída pelas formas de apropriação da câmera e do vídeo, em uma construção documental que parece se voltar constantemente para as suas formas de registro.

É no diálogo e na negociação dos sujeitos envolvidos no processo de descrição que se estabelece um caminho para uma possível etnografia proposta pelo projeto. Cada um dos sujeitos apresenta-se como dotados de formas significativas importantes, como forma de apontar para uma negociação construtiva no processo de descrição etnográfica. Nesse espaço de negociação e diálogo apresenta-se uma importante relação observada nas produções das duas fases do projeto: a *mise em scène do realizador e auto-mise em scène do observado*.

A TRADIÇÃO RELIGIOSA ENTRE A PERMANÊNCIA E A MUDANÇA DA CULTURA

Assim como em outras produções do Vídeo nas Aldeias, como em *Itão kuegü: as hiper mulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, em que a reconstituição de um ritual da comunidade indígena *Kuikuro*, do Alto Xingu, apresenta-se como um ponto marcante da narrativa, em *Bicicletas de Nhanderú* esse elemento símbolo da tradição se apresenta diante da construção da *casa de reza*, espaço constituído pelos indígenas com o intuito de responder aos anseios dos índios mais velhos em valorizar a tradição. Nessa lógica, o cinema apresenta-se como uma importante ferramenta de registro identificada pelo indígenas como forma de potencialização da tradição em perigo.

O mote da perda dos valores tradicionais é de fundamental importância para o filme, tal qual outras produções do VNA. O papel ativo dos índios, nesse tocante, em se apropriar do audiovisual se apresenta diante de narrativas dessas produções, narrativas que se estruturam tendo em vista a reconstituição de festejos e de práticas que em muitas situações não mais eram praticadas pela comunidade. No caso de *Bicicletas de Nhanderú*, a narrativa se estrutura tendo por base a construção da *casa de reza* (Fig. 6), ação vivida por toda a comunidade de diferentes faixas etárias, em uma celebração que une os diferentes personagens presente no documentário.



Figura 3 - Construção da Casa de Reza

Como um personagem a propor um diálogo, a câmera se constitui como um instrumento de valorização e permanência dos valores tradicionais, que ocorre, constantemente, pela evidência das formas de produção da imagem. Essa evidência é fundamental para mostrar que o sujeito da câmera é um Guarani Mbiá (Fig. 7). O que constitui uma cumplicidade diante dos demais sujeitos representados. A revelação das formas de produção das imagens documentais se apresenta como uma importante instância de diálogo entre o sujeito da câmera e aos sujeitos representados.

Aqui, o conflito geracional rege toda a narrativa, aprestando-se como uma tensão diante das diferenças quanto as interpretações das tradições. É o caso da “Festa”, momento em que Guaranis de outras aldeias visitam a aldeia Mbyá. Esse encontro passa a ser questionado por uma das índias mais velhas como uma atividade sem sentido, quando se compara com a construção da casa de reza.

As diferenças interpretativas acerca da tradição religiosa também dão o tom do trajeto da câmera pela comunidade. Para os jovens, o cinema é uma forma de construir um olhar para fora da comunidade, em direção as formas de massificação tradicionais. Para os mais velhos, é uma forma de perpetuar o tradicional, diante desses dois posicionamentos, o documentário apresenta-se como uma clara instância integrativa das diferenças geracionais e interpretativas vivida pela aldeia (Fig. 8). Existe uma clara relação entre o cinema e a construção da casa de reza, espaço também observado

por muitos como um espaço de valorização, permanência e aglutinação da heterogeneidade vivida pela comunidade.

Essa perda norteia em muito as entrevistas conduzidas pelos realizadores. Em *Bicicleta de Nhanderú* é perceptível essa perspectiva nas entrevistas dada pelo Karaí Tetamany. Nessas sequências, encontramos uma entrevista conduzida por um dos realizadores, Ariel Ortega, em que se apresenta os elementos principais da religiosidade Guarani (Fig. 27). Há claramente nesse dialogo um tom explicativo e ilustrativo da tradição pelo fato de que a presença da câmera constitui um espaço propício para a encenação das tradições Mbyá.



Figura 4 entrevista com a participação direta do realizador.

Aqui, a câmera constrói claramente o campo em que se apresentam os dois personagens fundamentais para esta opção. Nas entrevistas os indígenas constituem, em sua maioria, um diálogo em que a câmera ganha um caráter de invisibilidade, de modo a constituir uma opção com foco nos aspectos orais presentes no diálogo.

Queiroz (2009) nos apresenta que o comentário oral no filme antropológico, se relaciona com uma opção de *mise en scène* que objetiva evocar:

[...] as antigas formas culturais, já desaparecidas no momento das filmagens; ou então chama a atenção do espectador para a presença de alguns aspectos tradicionais esfumados por uma profusão de imagens representativas de uma cultura supostamente estrangeira àquela filmada. Da mesma forma, poderia evocar o passado de uma maneira mais precisa graças ao *autocomentário* (p. 55, grifo nosso).

Essa perspectiva evoca o papel da tradicionalidade na constituição dos *autocomentários presentes*. A ideia de discurso proposto pelas duas realizações está associada à constituição dessa categoria de comentário. Podemos notar, dessa maneira, que a ênfase no comentário oral por parte das entrevistas desenvolve o que este mesmo autor chamou de uma postura purista para as

tradições indígenas, perceptível também na ideia de uma tradição que se mantém intacta. É aqui que se apresenta uma importante dualidade, já apresentada no primeiro capítulo, e que se apresenta nas duas narrativas aqui analisadas: uma tensão entre uma permanência e mudança da cultura.

Em sua maioria, os autocomentários apontam para os aspectos tradicionais da cultura Mbyá, aspecto esse perceptível não somente no traço linguístico dessas produções, o Guaraní, mas também nas mitologias, cosmogonias e escatologias. Como traço sempre presente dessas narrativas apresenta-se um aspecto bastante comum do VNA: o perigo da perda da tradição. Essa perda da tradicionalidade indígena é o que constitui um fio narrativo que aproxima as diferentes gerações e sujeitos representados nos dois documentários. Se os mais velhos são aqueles cujas tradicionalidade apresenta-se na constituição dos personagens; aos mais jovens compete reconectar-se com os aspectos fundantes da cultura, para apontar um sentido de permanência das tradições.

A PRESENTIFICAÇÃO DO TEMPO E O DISCURSO METALINGUÍSTICO

A câmera e o sujeito que a opera, apresenta-se constantemente nos dois documentários e revela a própria natureza da imagem proposta pelo filme: a metalinguagem ou, como aponta Ramos (2008), a constituição de um percurso que deixe “claro o percurso da enunciação e a medida da distância para essa alteridade” (p. 33). No diálogo com a câmera, podemos ter acesso claramente aos aspectos técnicos envolvidos na produção do documentário. Esse diálogo se apresenta em diversos momentos, quase sempre tendo o indígena como o objeto da câmera. O índio é aquele que, além das tarefas comuns à vida nas aldeias, é o sujeito em estreito diálogo com a técnica documental, capaz de, por sua própria mão, constituir narrativas acerca de si, e quanto do outro.

Essa perspectiva, nos possibilita observar o que Queiroz (2009) chamou de uma proposta com foco na “mudança cultural” vivida por esses indígenas. É assim que podemos situar o discurso dos dois documentários como estabelecido na relação entre permanência e modificação (p. 55). A permanência das tradições e da história Mbyá estaria claramente aliada a uma percepção das modificações culturais vivida por essas comunidades em se reposicionarem frente aos discursos estabelecidos. A câmera se apresenta como o fio narrativo dessas produções ao constituir uma alteridade branca ao modo indígena. O documentário ao constituir uma alteridade Branca delinea também uma subjetividade indígena. Nessa perspectiva, os dois documentários apontam para o discurso presente nesse cinema contemporâneo. Como aponta Xavier (2014), acerca do cinema contemporâneo:

Nos últimos anos, o cinema é via de regra um explicar, de modo cada vez mais sofisticado, o cinema clássico e seus herdeiros. Há derivações particulares oriundas

de grupos emergentes: o discurso feminista, que mobiliza a psicanálise para discutir a questão de um cinema e de um olhar feminino, que faz a crítica dos pressupostos patriarcais de todo um cinema; ou o discurso daqueles que estão engajados numa prática que reúne cinema e antropologia, sempre dispostos a criar experiências e discutir a questão da alteridade do olhar, o diálogo com a perspectiva do 'outro', cujos códigos de percepção são diferentes dos meus. (p. 173-174).

Os dois documentários desenvolvem um discurso que se insere numa percepção desconstrutivista proposta por Ismail Xavier (2014), ao apontar para o esgotamento da imagem representativa e do próprio estatuto da imagem clássica para o cinema. Como novo paradigma para a essa imagem apresenta-se diante das transformações da forma técnicas de produção e veiculação da imagem. No caso do vídeo, apresenta-se, para além de uma proposta de registro, uma nova concepção de se relacionar com os objetos observados, por meio de uma ética que se aproxima os objetos observados dos sujeitos que observam, constituído, dessa maneira, uma descrição que evidenciasse as formas de relação entre sujeito e objeto. Em outras palavras, diante do desencanto dos modelos clássicos do cinema, que se apresenta uma concepção de cinema que evidenciasse as formas de realização:

É o momento de desencanto com qualquer resíduo e transparência na imagem/som do cinema – terreno de alienação inevitável. A palavra de ordem é a sabotagem do prazer cinematográfico, em qualquer nível, e o cinema político se atrela mais do que nunca a desconstrução. (p. 172)

Nesse momento, a câmera tem papel importante e ambíguo. Ao passo que pode ser vista como um dispositivo de mudança é também o elemento a reiterar a tradição, tendo por base as possibilidades do vídeo como um meio mais barato de produção da imagem. Essa contradição tem um papel fundamental pelo documentário e presente em outras produções do VNA, sobretudo da segunda fase: a *presentificação da imagem*. O documentário apresenta um discurso calcado no presente diante da evidenciação das formas de produção da tomada e da relação dos indígenas com a câmera. A presentificação é, à vista disso, um atributo da imagem documental proposta pelos dois documentários perceptível nas formas de evidenciação da câmera bem como da apropriação dos recursos por parte dos indígenas.

Como aponta Queiroz (2009):

Mas uma outra forma de *mise en scène* daquilo que chamam provisoriamente de encontro intercultural pode se basear prioritariamente na apresentação concreta do presente. Trata-se de uma descrição cinematográfica que se detém nos fatos e gestos da vida cotidiana e cerimonial, procurando descobrir, pela imagem, a presença da tradição e da modernidade sob a forma de uma síntese comportamental, técnica e ritual (p. 56)

É assim que o diálogo com a câmera nos possibilita perceber como os dois constrói um discurso de modo a explorar o tempo. O cotidiano, constantemente trabalhado nessas produções,

tem o papel importante de atentar para o momento do ato de produção da imagem. A presença da câmera buscaria produzir um discurso focado no tempo, de modo a apresentar as especificidades dos indígenas como dotado de uma presentificação, já que o tempo do registro é o do sujeito na sua relação com a câmera. Nessa perspectiva, corpo e performance são traços comuns à presença da câmera a constituir uma temporalidade e espacialidade própria dos sujeitos envolvidos na representação.

Em *Bicicleta de Nhanderú* podemos encontrar tal perspectiva em momentos que apontam para a evidência dos sujeitos da câmera, momentos em que podemos observar as formas como os realizadores do documentário a manejam (Fig. 32). Essa sequência tem o papel de identificar os realizadores como membros da aldeia, bem como possuidores de uma técnica que os colocam em relação com o mundo externo. Outro momento também presente nos documentários, são as interações diretas para a câmera, momentos em que fica evidente a presença da equipe técnica.



Figura 5 sequência no documentário evidenciam os sujeitos da câmera

O filme termina com a construção da casa de reza, espaço determinado para a celebração dos valores tradicionais. Assim como a casa, o documentário apresenta-se como um espaço de valorização e perpetuação dos modos tradicionais. Contudo, assim como a tradição constitui-se tendo em vista o diálogo com o presente, o documentário incorpora e revela os traços interpretativos e subjetivos da comunidade. O documentário carrega uma dupla função, assim com a própria tradição, o de ser uma citação da complexidade Guarani e da própria tradição (Fig. 10). Nessa perspectiva, o documentário se encerra com uma clara referência ao fazer audiovisual indígena: uma câmera com um dos realizadores que se volta para a tradição. Aqui, tal como no título, a câmera é como uma bicicleta a carregar e deixar-se guiar pelos diferentes sujeitos que a operam.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Juliano José. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese (Doutorado em multimeios) Unicamp SP, 2015.
- BENTES, Ivana. Camera muy very good pra mim trabalhar. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. In: *Devires*. Belo Horizonte, v. 9, n.1, 2012, p. 98-117.
- CAIXETA QUEIROZ, Rubem. Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Org.). *Descrever o visível Cinema Documentário e Antropologia Fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.
- CAIXETA QUEIROZ, Rubem. Política, Estética e Ética no Projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Org.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2014.

FILMOGRAFIA

Bicicletas de Nhanderu (2011), realizado pelo Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema.