

POÉTICAS AMERÍNDIAS NA ESTÉTICA LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA

Ana Carolina Cernicchiaro (Unisul)

Sob a perspectiva de um felino, Jacques Derrida descobre que é ao outro que se deve fazer a pergunta sobre quem é este que eu sou (“Quem sou eu então? A quem perguntar, senão ao outro?” (DERRIDA, 2002, p. 18)). É essa pergunta, tantas vezes feita na história das artes, que agora parece receber seu destinatário adequado quando a literatura e o cinema contemporâneo deixam de falar sobre o outro e passam a ser vistos sob o olhar desse outro, quando emprestam sua técnica (literária, cinematográfica, tradutória, editorial) para que esse outro fale de si e de nós enquanto outros. A ética que se revela neste processo se apresenta como práxis de afetação, de contato, de contágio. Uma ética que é inseparável de uma política da estética e de uma estética da política, já que o olhar ou a voz do outro irrompe como um devir-minoritário da arte, colocando em jogo as formas fixas, homogêneas e excludentes da cultura dominante.

É isso que vemos, por exemplo, em *Ouolof*, de Herberto Helder. Nestes “poemas mudados para o português”, Helder traduz os mitos ameríndios mantendo sua sintaxe original, uma sintaxe em devir, antropofágica, perspectivista. Como explica o próprio Helder, há uma preocupação em fazer da fala dos ameríndios a sua própria fala: “Essa fala, queremos fazê-la nossa. Temos diante de nós uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as frentes a norma da palavra portuguesa. Este transtorno faz-se ele mesmo e imediatamente substância e acção poéticas” (HELDER, 1997, p. 44-45). O resultado é um texto gaguejante, onde uma língua estrangeira é escavada na língua e toda a linguagem sofre uma reviravolta. Essa gagueira, segundo a definição de Deleuze, é “uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio” (DELEUZE, 1997, p. 127). Para entendermos melhor o que isso quer dizer, tomo a liberdade de citar a segunda estrofe do longo poema, que trata do mito de criação da lua entre os índios Caxinauá da Amazônia:

Os binanauás noite dentro dormem todos, deitados
estavam, os caxinauás
escuro dentro cacete com espancaram-nos,

acabaram. Um só, sono com
 acordou, o terçado tirou, de feiticeiro nauá,
 lobonauá,
 a cabeça degolou. Seu corpo caiu, está deitado,
 a cabeça rolando, rolando vem
 por todo o caminho.
 Muitos de corpos inteiros vêm, lobonauá ele só,
 decapitaram,
 sua cabeça só rolando vem por todo o caminho.
 Suas gentes ele com penalizadas chorando vem por todo o caminho
 (HELDER, 1997, p. 48)

No resto do poema, a cabeça continua rolando e se transformando incessantemente, em alimentos, peixes, caças, sol, noite, lua..., numa inconstância constante, num devir infinito, que desterritorializa toda identidade, inclusive a da língua portuguesa, a língua-mãe, esse órgão que, como nos lembram Deleuze e Guattari, é um instrumento de exclusão e de dominação.

Contra a altivez dessa língua-maior colonizadora, do discurso triunfal dos vencedores, murmura uma língua-menor, ou melhor dizendo, línguas-menores que, apesar de todos os projetos políticos, sociais, jurídicos e culturais de exclusão, ainda têm muito pra falar. É preciso escutar essa voz como quem abre a história, uma abertura que, nos lembra Michel Löwy a partir das teses sobre o conceito de história de Benjamin, é "inseparável de uma opção ética, social e política pelas vítimas da opressão e por aqueles que a combatem" (LÖWY, 2005, p. 159).

Essa opção ética de liberar o murmúrio dos vencidos sob a história oficial e de rememorar a voz indígena esquecida, emudecida, calada sob o discurso nacional, é o que move a restauração do mito tupinambá feita por Alberto Mussa em *Meu destino é ser onça*. Nela, Mussa propõe pensar a cosmogonia tupinambá como "uma autêntica epopéia mítica", com a mesma grandeza de suas congêneres (MUSSA, 2009, p. 26).

O livro carrega a marca do vestígio e das pegadas deixadas pelos indígenas. Em seu trabalho de corte e montagem de citações, o autor ultrapassa as fontes originais para rememorar a voz desse outro que estava escondida já na fala dos primeiros viajantes. Desta maneira, paira sobre o texto um espectro de nossa história que está obliterado há cinco séculos, de forma que sua intervenção renova o conceito de história, como potencializadora das singularidades que habitam o país, como forma de reverter o método de esquecimento e

exclusão constitutivo de nossa história oficial e de abrir o mundo (e a nós mesmos) para novas perspectivas.

Ao borrar os contornos entre ficção, teoria, mito, rito, pesquisa histórica, antropológica e etnográfica, Mussa desenvolve um texto do limiar, errante e em trânsito. Já no preâmbulo, chama a atenção para o caráter literário de seu ensaio ficcional, que busca a restauração de um original possível, e não o resgate de uma gênese absoluta. Desta forma, o autor revisita o arquivo, não para recuperar um exotismo, mas para disseminar as cinzas, para devolver potência à literatura como pensamento selvagem: “Senti, assim, um impulso incontrollável de incorporar a epopéia tupinambá à nossa cultura literária. Para tanto, era insuficiente traduzir a prosa confusa de Thevet e recompor a ordem interna dos episódios: faltava essencialmente devolver à narrativa sua literariedade” (MUSSA, 2009, p. 26).

Esta literariedade é a literariedade de um texto-onça, de uma espécie de des-obra, de um excesso significante que se lê nas margens da representação e que assinala, percebe Raúl Antelo, "un más alla de la representación, un más allá de la territorialidad, un más allá de la nación" (ANTELO, 2011, p. 132). A experiência de Mussa revela uma experiência de toque entre corpos heterogêneos, afinal, nos lembra Antelo, longe de ser um animal totêmico de um grupo fechado, o jaguar é um poderoso índice de disseminação cultural (ANTELO, 2011, p. 136), presente numa extensa série de textos latino-americanos, uma série do indomesticável, do indomável. Tal indomável é o que, para Lévi-Strauss (1989), caracteriza o pensamento selvagem, não o pensamento dos selvagens nem o de uma humanidade primitiva e arcaica, mas um pensamento em estado selvagem, não domesticado ou cultivado, que não visa um rendimento, uma função. É justamente esse caráter indomesticável que transparece na arte que se deixa afetar pela estética ameríndia, expondo uma sobrevivência que é pura resistência. "No se trata sólo entonces de historicizar una escritura y, consecuentemente, espacializar el tiempo, es decir, desexistencializarlo, sino de temporalizar una enunciación, postular una diferencia de los lugares sociales y simbólicos, que en última instancia es una forma de proponer un existencialismo de izquierdas", afirma Antelo (2011, p. 146).

Semelhante embaralhamento dos lugares sociais e simbólicos vemos no processo de descentralização do cânone literário brasileiro da coleção *Poesia.br*, organizada por Sergio Cohn e publicada pela Azougue Editorial em 2012. Cohn desvia o marco inicial de nossa

história literária ao iniciar sua antologia de dez volumes com um tomo intitulado *Cantos Ameríndios*, onde estão reunidos cantos de seis etnias indígenas (Araweté, Bororo, Kashinawá, Marubo, Mbya Guarani e Maxakali) na tradução de poetas brasileiros contemporâneos, como Antonio Risério, Sérgio Medeiros, Daniel Bueno, Josely Vianna Baptista, Douglas Diegues, entre outros. A antologia não apenas estende o critério cultural e linguístico da nacionalidade (a qual Brasil nos referimos quando nos intitulamos brasileiros?), mas também coloca em questão o recorte cronológico da história literária. São textos que evidenciam problemáticas pré e pós-coloniais, primitivas e pós-modernas, como a própria ideia de autoria e assinatura (afinal, quem assina cantos coletivos, performances transmitidas oralmente de geração em geração?¹). Sem contar, é claro, as inovações estilísticas e rítmicas que afetam toda uma poética contemporânea. Cito Cohn:

Os poemas aqui reunidos compartilham a dupla circunstância de serem contemporâneos e anteriores a todos os outros textos constantes na coleção Poesia.br. (...)

Anteriores por pertencerem a culturas que estavam presentes no território que hoje chamamos de Brasil antes mesmo da chegada dos primeiros colonizadores europeus (...). E contemporâneos porque se os últimos cinco séculos foram marcados pelo terrível desaparecimento de diversas culturas que habitavam este continente, outras, inclusive as presentes neste volume, felizmente sobreviveram, estão presentes e potentes, criando e reproduzindo seus cantos na atualidade. E também porque esses poemas trazem em si questões que marcam algumas das mais agudas questões da poesia contemporânea: o esboroamento da autoria e das fronteiras das expressões artísticas, a presença da performance como parte significativa, a quebra do texto enquanto monumento, entre outras (COHN, 2012, p. 7).

Outro sinal da contemporaneidade desses cantos é a forma como eles afetam a produção desses poetas, penso no livro *Roça Barroca* de Josely Vianna Baptista, no portunhol selvagem de Douglas Diegues ou na indecidibilidade entre natureza e cultura na poesia de Sérgio Medeiros, por exemplo². São ritmos, sintaxes, ontologias que contagiam a produção da literatura e iluminam questões caras à teoria da arte na contemporaneidade.

¹ Daí Barthes concluir que o xamã das sociedades primitivas é uma alternativa ao autor positivista, enquanto perda de origem da voz no texto: "nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o 'gênio'" (BARTHES, 2004, p. 58).

² Vejamos um trecho da tradução de Medeiros para o canto Bororo de caçada das antas: "Anta, dona anta, que bela é tua coroa de penas!/Anta, dona anta, que belo é teu colar de plumas!/Anta, dona anta, que bela é tua pintura de barro claro!/Anta, dona anta, que belo é teu chocalho na canela!" (COHN, 2012, p. 20). Vejamos agora um trecho do poema "Flower Irlandês", do livro *Totem*, de Sérgio Medeiros, também publicado em 2012: "formigas carregam harpas verdes/cruzam com outras com tambores igualmente verdes" (MEDEIROS,

No caso do cinema, isso fica bastante evidente no projeto *Vídeo nas Aldeias*, criado em 1986, pelo cineasta Vincent Carelli, que realiza oficinas de formação audiovisual em diferentes comunidades indígenas. Dos 70 filmes produzidos pela ONG, mais da metade são de autoria indígena (se é que é possível falar em autoria em filmes cuja principal característica é a coletividade). Conforme aponta Ivana Bentes, o projeto desperta um pensamento não apenas sobre o uso das imagens na antropologia, na etnografia ou nas ciências sociais, como também "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" (BENTES, 2015).

Vejamos, por exemplo, a questão da fabulação que, desde Jean Rouch e seu *Eu, um negro*, de 1958, se tornou uma problemática importante no cinema documentário. Em *Das crianças Ikpeng para o mundo*, de 2001, realizado por Natuyu Txicão, Karané Txicão e Kumaré Txicão, sob a coordenação de Mari Corrêa e Vincent Carelli, quatro crianças Ikpeng apresentam suas famílias, seu cacique, seus costumes, suas brincadeiras. As crianças interpretam seus avós, enquanto aprendem tradições que haviam sido perdidas no contato com o branco, como a fabricação de flechas com penas, o uso de uma concha específica para raspar a mandioca, a preparação da comida antes das panelas de alumínio, a pesca com timbó, etc. Ensina Kamatxi, enquanto pesca com seus amigos:

Vocês estão vendo? Era assim que nossos avós cortavam timbó. Não se machucavam, nem a cobra os picava. Vocês estão vendo a espuma? Ela se mistura na água quando batemos o timbó. Ela é muito amarga e por isso mata os peixes. Assim os meus avós amarravam o timbó. Eles batiam o timbó na lagoa para matar peixes para suas mulheres.

A encenação, a performance, está presente em todo o filme, inclusive no ritual de passagem dos meninos com suas máscaras e das meninas com suas pinturas. Conforme percebeu Amaranta Cesar em análise de outros dois filmes do projeto, *Bicicletas de Nhanderú e Hipermulheres*, "a encenação do ritual não é apenas um espetáculo para o outro, mas também, e talvez sobretudo, uma forma de performar-se como índio, e, como diz [Carlos] Fausto, de lutar 'contra a ameaça de que as gerações futuras não saibam mais 'virar índios para eles mesmos' (FAUSTO, 2010, p. 167)" (CESAR, 2012, p. 94).

2012, p. 43). Ou a letra I do poema "ABCdário do matrimônio", publicado no mesmo livro: "a taturana cuida bem dos pelos/nenhum amassado (MEDEIROS, 2012, p. 71).

A arte cinematográfica é utilizada pelos indígenas como instrumento de performatividade e fabulação, mas também de rememoração e reinvenção do cotidiano a partir do passado. De forma que o cinema assume aquela que, segundo Deleuze, seria a tarefa da arte: "não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo" (DELEUZE, 1990, p. 259). Neste sentido, o documentário não é um cinema da verdade, mas a verdade do cinema (segundo a expressão de Jean Rouch), um acontecimento histórico, um gesto político de resistência, capaz de se esquivar da dominação cultural, de provocar um pensamento sobre nós enquanto outros e de expor nossos preconceitos. Sobre isso, cabe lembrar uma cena bastante reveladora (e incômoda) de um dos filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, *Dois aldeias, uma caminhada*, de 2008, quando um dos diretores, Ariel Ortega, entrevista um turista branco em São Miguel Arcanjo (RS). Sentado sob a perspectiva de uma câmera constrangedora, o turista diz, para o próprio índio com a câmera, que a situação dos índios é muito triste, porque são "sujos e dependentes de dinheiro".

Mas não é apenas o jogo de poder invertido entre entrevistador-índio e entrevistado-branco o que revela nosso etnocentrismo. Também como espectadores somos desafiados por esses vídeos. Conforme explica Carelli, ao contrário do que o público parece esperar, os índios não se comportam como vítimas, para que o branco possa expressar sua compaixão e sua solidariedade, "muito pelo contrário, a alegria, a brincadeira, o humor, são marcas do convívio entre eles" (CARELLI, 2015); tampouco se apresentam como passivos diante do processo de dominação da cultura branca, pois têm plena consciência da mudança pela qual estão passando. "Há toda uma discussão e uma dinâmica interna em andamento entre as gerações, incorporando algumas coisas de fora, rejeitando outras, preservando a memória de tradições e abandonando outras" (CARELLI, 2015).

Coloca-se em cheque, assim, todo um pensamento civilizatório e uma política indigenista oficial que busca distinguir os índios entre "autênticos" e "civilizados". Contra este ideal perverso de pureza, que tem efeitos, inclusive, "na demarcação dos territórios indígenas e na garantia de sobrevivência dos povos" (CARELLI, 2015), os cineastas indígenas utilizam a tecnologia branca para contar sua própria história, resgatar sua tradição, refletir sobre a captura de sua imagem, rememorar suas lutas e ganhar visibilidade.

Desde o advento do Cinema Verdade, uma das principais preocupações do cinema documentário tem sido a complexa relação de poder que se estabelece entre aquele que detém a câmera e aquele que tem sua imagem captada, o embate ético entre sujeito e objeto de conhecimento. Já em 1979, Jean Rouch vislumbrava um tempo "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" (apud QUEIROZ, 2015). Esse tempo chegou - seja no cinema, seja na literatura -, um tempo da ética da alteridade na arte, aquela que começa quando o centro se desloca e o sujeito que emprega a palavra "outro", defende Jean-Claude Bernardet, "aceita ser um 'outro' para o 'outro'" (BERNARDET, 2015). Trata-se de um gesto político da arte, um gesto capaz de liberar o murmúrio dos vencidos sob a história, capaz de, como afirma Rancière, "reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos" e, com isso, abrir "passagens possíveis para novas formas de subjetivação política" (RANCIÈRE, 2014, p. 81) que redefinam o que é visível, o que se pode dizer deste visível e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Um gesto capaz de reconfigurar a experiência comum do sensível, de reembaralhar as fronteiras entre sujeito e objeto, visíveis e invisíveis, dizíveis e indizíveis, mesmidade e alteridade.

Referências

ANTELO, Raul. "La traducibilidad posfundacional (Sobre *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa)". In: CÁMARA, Mario; DI LEONE, Luciana; TENNINA, Lucía (comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2011.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENTES, Ivana. "Câmera muy very good pra mim trabalhar". *Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11>. Acesso em: junho de 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. "VÍdeo nas aldeias, o documentário e a alteridade". *Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>. Acesso em: junho de 2015.

CARELLI, Vincent. "Moi, un Indien". *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: http://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat__logo_vna_2004_-_completo2. Acesso em: junho de 2015.

CESAR, Amaranta. "Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença". *Revista Devires*. Belo Horizonte, v.9, n.1, p 86-97. jan/jun 2012.

COHN, Sergio (org.). *Poesia. br: cantos ameríndios*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *A Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HELDER, Herberto. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MEDEIROS, Sérgio. *Totens*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. "Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias".
Vídeo nas Aldeias. Disponível em:
<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20>. Acesso em: junho de 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.