



ARTE, CULTURA E SUBJETIVIDADES

Perspectivas anti-coloniais e decoloniais

Claudia Priori • Maria Cristina Mendes • Beatriz Avila Vasconcelos

[Organização]



Universidade Estadual do Paraná

REITORA

Salete Paulina Machado Sirino

VICE-REITOR

Edmar Bonfim de Oliveira

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Carlos Alexandre Molena Fernandes

Este livro foi publicado com verba da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná.





ARTE, CULTURA E SUBJETIVIDADES

Perspectivas anti-coloniais e decoloniais

Claudia Priori • Maria Cristina Mendes • Beatriz Avila Vasconcelos

[Organização]





Diretora da MC&G Editorial

Maria Clara Costa

Secretaria do Conselho Editorial

Helena Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Carlos Otávio Flexa | Kdu Sena|

Roberto Azul | Joyce Guimarães

Seção de Design

Glaucio Coelho | Victória Sacagami

Conselho Editorial

Alexandra Santos Pinheiro | UFGD | Brasil

Angélica Ferrarez de Almeida | UERJ | Brasil

Antonio Liberac C. Simões Pires | UFRB | Brasil

Arlindo Nkadibuala | UniRovuma | Moçambique

Juan Miguel González Velasco | UMSA | Bolívia

Luciano Brito | UFRB | Brasil

Maria Alice Resende | UFRB | Brasil

Núria Lorenzo Ramírez | UB-GREC | Barcelona

Rosy de Oliveira | UFRB | Brasil

Sidimara Cristina Souza | UFF | Brasil

Thayse Figueira Guimaraes | UFGD | Brasil

Preparação de texto

Unespar-PR

Projeto gráfico

MC&G Editorial

Diagramação e capa

Glaucio Coelho

Revisão de normatização

Carlos Otávio

Imagem de capa

Valdir Heitkoeter de Melo Junior

sobre arte de Maria Cristina Mendes

Oxum(2020)

Esta obra foi composta com

as famílias tipográficas

Alegreya e Alegreya Sans

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

A786 Arte, cultura e subjetividades : perspectivas anti-coloniais e decoloniais [recurso eletrônico] / organização Claudia Priori, Maria Cristina Mendes e Beatriz Avila Vasconcelos. — Paranavaí : MC&G, 2024.
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN: 978- 65-89639-84-4

1. Arte e sociedade - Brasil - História. 2. Arte - Aspectos sociais - Brasil. 3. Arte e cultura. 4. Arte – Identidade étnico-cultural. I. Priori, Claudia. II. Mendes, Maria Cristina. III. Vasconcelos, Beatriz Avila . IV. Título.

CDD23 : 709 . 81

Bibliotecária: Priscila Pena Machado – CRB - 7 / 6971

DOI: 10.61367/9786589369844

Esta obra está licenciada com uma Licença Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Brasil



Sumário

7 **APRESENTAÇÃO**

CLAUDIA PRIORI | MARIA CRISTINA MENDES |
BEATRIZ AVILA VASCONCELOS

17 **PREFÁCIO**

CRISTIANE WOSNIAK

EIXO 1: SUBJETIVIDADES INDÍGENAS

23 **CINEMA E DECOLONIALIDADE: COSMOPOÉTICAS DE RE-EXISTÊNCIA E INVENÇÃO DO COMUM**

CATARINA AMORIN DE OLIVEIRA ANDRADE | ÁLVARO BRITO

47 **REFLEXÕES SOBRE A AUTORIA NO FILME INDIGENISTA SOBRE OS YANOMAMI A ÚLTIMA FLORESTA**

ANGELA GOMES

63 **DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA A SOCIOLOGIA (DO CINEMA) EM IHIATO - NARRATIVAS DOS ANCIÃOS FULNI-Ô, DO COLETIVO FULNI-Ô DE CINEMA**

PAULA MANUELLA SILVA DE SANTANA

87 **CINEMA DE CASA DE REZA: A ASCURI E SUAS ESTRATÉGIAS DE GUARANIZAÇÃO DAS TECNOLOGIAS DO CINEMA**

MARIA CLAUDIA GORGES

117 **MNEMOSYNE E CAPTURA COLONIAL A PARTIR DE IMAGENS DE INDÍGENAS EM RITUAIS E FESTAS BORORO, DE LUIZ THOMAZ REIS**

BEATRIZ AVILA VASCONCELOS

143 **CORAÇÃO NA ALDEIA, PÉS NO MUNDO: AS HISTÓRIAS, AS LUTAS E A PRODUÇÃO DAS MULHERES INDÍGENAS NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA**

FLÁVIA GISELE NASCIMENTO

EIXO 2: SUBJETIVIDADES NEGRAS E OUTRAS SUBJETIVIDADES

165 **CATATAU, DE PAULO LEMINSKI, E EX ISTO, DE CAO GUIMARÃES: O DERRETIMENTO DA RAZÃO COLONIALISTA SOB UMA MIRADA DECOLONIAL**

MARIA CRISTINA MENDES

- 179 **BRIDGERTON E OUTRAS HISTÓRIAS: ARTE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO DE NEGROS E NEGRAS NO CINEMA E NAS ARTES VISUAIS**
ANA MARIA RUFINO GILLIES
- 205 **CINEMA, SUBJETIVIDADE E O PRAZER DO OLHAR: DOS FREAK SHOWS À ANÁLISE DO FILME VÊNUS NEGRA (2010)**
ISIS MULLER KRAMBECK | CLAUDIA PRIORI
- 233 **VISUALIDADE E CONTRA-COLONIALIDADE: ASPECTOS DE UMA ESTÉTICA MACUMBEIRA NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO**
KARINY FELIPE MARTINS
- 255 **RESISTÊNCIA AOS OLHARES ORIENTALISTAS NO CINEMA BRASILEIRO**
JUSLAINE DE FÁTIMA ABREU NOGUEIRA | BIANCA SAYURI ONO
- 285 **Sobre autoras / autores**

Apresentação

CLAUDIA PRIORI | MARIA CRISTINA MENDES |
BEATRIZ AVILA VASCONCELOS

Farol de luz comum: pesquisar e viver rumo a uma comunidade significativa

“A cultura do dominador tentou alimentar o medo dentro de nós, tentou nos fazer escolher a segurança em vez do risco, a semelhança em vez da diversidade. Deslocar-se nesse medo, descobrir o que nos conecta, nos divertir com nossas diferenças, esse é o processo que nos aproxima, que nos oferece um mundo de valores compartilhados, de uma comunidade significativa”

(bell hooks, *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança*)

O presente livro, intitulado *Arte, Cultura e Subjetividades – perspectivas anti-coloniais e decoloniais* foi organizado a partir das discussões e preocupações do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS – Unespar/CNPq), grupo ligado à linha de pesquisa 1 (Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo) do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Trata-se de uma coletânea de textos nascida da necessidade das pesquisadoras fundadoras do GPACS – Cláudia Priori, Maria Cristina Mendes e Beatriz Avila Vasconcelos – por se em interlocução com estudos em perspectivas anti-coloniais e decoloniais no campo das artes, no sentido de acercar-se a produções artísticas e subjetividades pouco ou não incorporadas aos discursos hegemônicos, bem como a trabalhos com abordagens críticas a códigos, gêneros, práticas, epistemologias, imaginários e cânones eurocêntricos, entendendo-os historicamente em suas configurações de poder.

Esta necessidade, porém, longe de nascer de uma demanda colocada meramente pela ordem do discurso acadêmico, tem sua origem em uma tensão provocativa e também em uma imagem libertadora, que estão na base da própria criação do GPACS. Começamos pela imagem libertadora: um farol azul, que a estudante de cinema Lídia Maria Antunes da Glória criou para servir de logo do GPACS. Foi uma imagem espontânea, não havíamos pedido à Lídia Glória nada específico, nem dado a ela qualquer dica do que exatamente queríamos. Apenas lhe passamos a proposta do grupo por escrito e ela nos apresentou a logo feita com o desenho surpreendente de um farol azul. Esta imagem do farol azul imediatamente nos conquistou por sua atmosfera esperançosa, mas nem nós nem Lídia Glória sabíamos exatamente dizer o que ela tinha a ver especificamente com o grupo. Fizemos algumas tentativas de metaforizá-la, mas gostamos, por fim, de ficar apenas com a poesia e o mistério da imagem silenciosa, que nos indicava alguma coisa muito significativa, mas se recusava ao símbolo. Com o tempo fomos não decifrando, mas sentindo porque esta imagem era tão apropriada ao nosso grupo.

Passemos agora à tensão provocativa. Em início de 2022, nós decidimos criar um grupo de pesquisa com o intuito de construir um ambiente no qual as pesquisas que desenvolvíamos, bem como nossos/as orientandos/as, egressos/as e outros/as pesquisadores/as, pudessem ser fortalecidos não apenas por meio de um *logos* ordenador, isto é, de discussões e parcerias teóricas consistentes e estimulantes, mas igualmente por meio de um *páthos* vivificante, construído em uma convivência humana e afetiva, na capacidade de escuta e no acolhimento mútuo, tão essenciais ao fortalecimento da atividade da pesquisa quanto os estímulos de ordem intelectual. Além disso, tal perspectiva se mostrou tão mais necessária quando decidimos não negligenciar diferentes formas de opressão, de apagamento e de silenciamento presentes com frequência nas relações estabelecidas no ambiente acadêmico e que sentíamos atingir tantas pessoas e muitas vezes a nós mesmas, como mulheres, em diferentes camadas e situações. Estas formas de opressão, apagamento e silenciamento, que atingem notadamente os corpos e as almas que, seja por sua origem social e geográfica, por sua raça e/ou etnia, por seu gênero e sexualidade, por seu sotaque, por sua idade, por sua espiritualidade, por sua timidez, por seus modos de conhecer, por suas referências culturais ou por muitos outros aspectos de sua exis-

tência não se conformam à performance dos poderes hegemônicos, são formas muitas vezes muito sutis, enredadas em fortes sistemas de legitimação e, portanto, muito difíceis de serem identificadas, tematizadas e combatidas. Mas aqueles e aquelas que as vivem em sua própria pele não precisam de argumentos para saber que, sim, elas existem.

Diante desta realidade nos sentimos então impelidas a criar um lugar primeiramente para respirar, isto é, nos sentirmos vivas e vivos, convivermos em amizade e confiança e construirmos relações de afeto e de cura, para, a partir deste núcleo de vida e de cuidado, nutrir nossas pesquisas, fazer nossa roça mestiça numa espécie de quilombo acadêmico no qual pudéssemos resistir e existir em liberdade. Nasce assim o Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS – Unespar/CNPq), congregando pesquisadoras e pesquisadores de diferentes áreas das artes e das humanidades, comprometidas e comprometidos a construir, com sua ação pesquisadora, um senso real de comunidade e que crêem que isto não só é possível, como absolutamente necessário no ambiente acadêmico, frequentemente adoecido em uma cultura da separatividade e de simulacros de elos comunitários muitas vezes muito alardeados, mas não raro superficiais, e que só acentuam ainda mais o isolamento dos indivíduos.

Acreditamos que construir uma comunidade acadêmica significativa passa, antes de tudo, por uma consciência ecológica, isto é, por reconhecermos – como seres naturais, espirituais, culturais e sociais que somos – nossa interdependência. Esta consciência – tão urgente em um planeta ameaçado por problemas de ordem global, como as questões climáticas – tem a potência de nos fazer sentir cada vez mais “comuns”, ou seja, como parte de um todo e como portadores singulares deste todo e, portanto, cientes da responsabilidade e do impacto de nossas ações, escolhas e formas de vida uns sobre os outros. Trabalhar no sentido de ampliar esta consciência ecológica – que nada mais é que a consciência da interdependência – e nos fazer sentir cada vez mais comuns uns aos outros, implicados uns nos outros e responsáveis uns pelos outros é o que motiva, na modéstia de nossas limitações, a existência do GPACS, das pesquisas nele desenvolvidas e especificamente também deste livro.

A escolha pelas perspectivas decolonial e anti-colonial dos estudos contidos neste livro mostram-se criticamente coerentes com o propósito de ampliação de uma consciência ecológica e do senso de

comunidade e interdependência, como mencionados acima. Acreditamos que tais perspectivas são muito potentes para problematizar esta grande invenção do Outro de que os regimes coloniais se valeram, bem como tensionar as relações de dominação e sujeição que estão na base da separatividade em uma sociedade marcada pela experiência colonial, como é o caso da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que, no viés contra-colonial e decolonial, incorporando outras epistemologias e experiências de vida, permitem-nos valorizar formas de existência, de conhecimento e de criação artística que nos abrem a outros mundos possíveis.

A consciência ecológica nos desafia necessariamente a ampliar o círculo, a fim de nele incluir cada vez mais seres. Assim, faz parte desta consciência trabalhar por desconstruir as fronteiras artificiais que separam indivíduos, culturas, realidades e espécies, aproximar mundos e nos implicar uns nos outros. Foi com esta motivação que convidamos as autoras aqui presentes a se reunirem em roda deste livro, roda para a qual convidamos também vocês, leitoras e leitores.

Este livro divide-se em dois grandes eixos que congregam, no eixo 1, capítulos sobre temáticas e subjetividades indígenas. No eixo 2 reúnem-se capítulos que abordam temáticas e subjetividades negras, finalizando com um artigo sobre os olhares orientalistas no cinema brasileiro e as subjetividades amarelas.

O **Eixo 1** – Subjetividades Indígenas inicia-se com o capítulo “Cinema e decolonialidade: cosmopoéticas de re-existência e invenção do comum”, no qual os autores Catarina Amorin de Oliveira Andrade e Álvaro Brito perguntam se o cinema seria uma tecnologia passível de ser apropriada e emancipada em favor de um pensamento decolonial, crítico das violências e injustiças residuais da colonialidade, mas propositivo no que concerne à visada de uma transformação estrutural da sociedade. Propondo-se a pensar o cinema como ferramenta cosmopoética de invenção do comum, em uma proposta crítica decolonial, os autores buscam mostrar que o que se produz nas periferias, nas comunidades indígenas, nas escolas, e como e onde os filmes são vistos, são questões que nos induzem a admitir o cinema como um instrumento capaz de afirmar modos diferentes de vida, espaços de educação, além de inventar realidades e mundos comuns nos quais as alteridades se encontram e se encenam.

Em “Reflexões sobre a autoria no filme indigenista sobre os Yanomami *A Última Floresta*”, Angela Gomes parte do documentário *A Última Floresta* (Brasil/2021), dirigido pelo cineasta brasileiro Luiz Bolognesi, com roteiro em coautoria do líder e xamã yanomami Davi Koppenawa, que também é personagem na obra, para refletir sobre os tensionamentos da questão da autoria no contexto da realização de autoria compartilhada. A autora traça uma análise sob a ótica da autoria no documentário a partir da proposta que o filme traz de autoria compartilhada entre o diretor-roteirista não indígena com o líder yanomami. Também agrega reflexões sobre questões mais formais da obra fílmica no plano dos conteúdos e suas formas de expressão narrativa, como o uso da linguagem híbrida com os recursos de encenação em sequências performadas pelos próprios indígenas, e o hibridismo da própria construção narrativa a partir da escolha dos eventos, que colocam o filme na situação fronteira do documentário e da ficção.

Partindo de sua experiência como coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Macondo: artes, culturas contemporâneas e outras epistemologias, da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST), situada no Sertão do Pajeú, semiárido pernambucano, Paula Manuella Silva propõe em “Desafios e perspectivas para a sociologia (do cinema) em Ihiato - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô, do Coletivo Fulni-ô de Cinema” uma análise do documentário *Ihiato - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô* (2015), do Coletivo Fulni-ô de Cinema, com vistas a mostrar o potencial decolonial do cinema Fulni-ô em termos de teoria e prática, uma vez que subverte o padrão de poder colonial em várias esferas.

Em “Cinema de Casa de Reza: a ASCURI e suas estratégias de guaranização das tecnologias do cinema”, Maria Claudia Gorges traz, a exemplo dos projetos desenvolvidos pela Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI) de Mato Grosso do Sul, um exemplo de autonomia das populações indígenas no manejo, apropriação e circulação de produções audiovisuais na medida em que são os próprios indígenas que oferecem oficinas de formação, adquirem equipamentos, buscam mecanismos de fomento e controlam a circulação dos materiais que produzem. A autora também discute as práticas fílmicas da ASCURI para guaranizar as tecnologias do cinema, a partir das reflexões de Andrew Feenberg (2010, 2017), Silvia Rivera Cusicanqui (2018) e Ana Maria Rivera Fellner (2020), para, por fim, mostrar como as iniciativas

da ASCURI demonstram-se, dentro deste modelo autônomo de produção, um forte incentivo à comunicação entre aldeias, intergeracional, regional, nacional e internacional, bem como estratégias de enfrentamento sociopolítico.

Em “Mnemosyne e captura colonial a partir de imagens de indígenas em *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis”, Beatriz Avila Vasconcelos parte de dois frames de *Rituais e Festas Bororo*, um dos primeiros filmes etnográficos mundiais, realizado entre 1916 e 1917 pelo militar brasileiro Luiz Thomaz Reis, cinegrafista e chefe do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão Rondon, para provocar uma reflexão sobre os modos de retratar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX. Com o objetivo de buscar evidenciar memórias e modos de ver da colonização que subjazem às imagens do filme, a autora vale-se do dispositivo warburgiano do cruzamento de imagens, e de seus desdobramentos teóricos a partir dos estudos de Georges Didi-Huberman, para buscar evidenciar uma atividade pensativa intrínseca às próprias imagens. Assim, paradoxalmente, este dispositivo do cruzamento de imagens, ao mesmo tempo em que desmonta a narrativa de superfície que o filme sustenta, tem o poder de re-montar a história subjacente e silente das formas, dos modos de ver e das relações de captura – fotográfica e cultural – que as imagens de indígenas dentro do regime colonial revelam.

Partindo do questionamento da falta de representatividade da produção de mulheres artistas nos acervos dos Museus, Flávia Gisele Nascimento busca em “Coração na aldeia, pés no mundo: as histórias, as lutas e a produção das mulheres indígenas na arte indígena contemporânea”, mapear, na perspectiva antirracista e anticolonial, a biografia e a obra de algumas artistas indígenas: Arissana Pataxó, Auritha Tabajara, Brisa Flow, Daiara Tukano, Eliane Potiguara e Olinda Yawar. A escolha dessas artistas indígenas deu-se na tentativa de contemplar as diferentes linguagens da Arte (Artes Visuais, Cinema, Literatura e Música), além disso, pela proximidade da pesquisadora com essa produção artística, que há alguns anos vem apresentando esses trabalhos nas aulas que ministra na formação inicial e continuada de professoras(es).

O eixo 2: Subjetividades Negras e Outras Subjetividades é aberto pelo capítulo “Catatau, de Paulo Leminski, e *ExIsto*, de Cao Guimarães: o derretimento da razão colonialista sob uma mirada decolonial”, de

Maria Cristina Mendes, que explora o longa metragem ficcional de Cao Guimarães, *ExIsto*, inspirado em *Catatau*, do escritor Paulo Leminski. Nesta reflexão, a autora parte de considerações sobre as características dos processos de adaptação cinematográfica, cuja natureza é interdisciplinar e envolve a tradução criativa, fazendo uma análise comparativa entre romance e filme, em uma abordagem decolonial, que tem por meta responder à seguinte questão: de que modo livro e filme apresentam referências que valorizam as culturas negras? Do livro, a autora enfatiza o uso das palavras-valise “negrócio” e “negrociente”, bem como a menção aos orixás Oxóssi, Ogum e Oxum, que caracterizam cosmogonias de origem africana, buscando perceber como este universo é transcriado no filme. Dando destaque para a o uso da música e para a presença da mulher negra, Mendes revela como Cao Guimarães explicita a potência das culturas e religiosidades de origem africana em seu filme no processo poético da criação cinematográfica.

Em “*Bridgerton* e outras histórias: arte, cultura e representação de negros e negras no cinema e nas artes visuais”, Ana Maria Rufino Gillies analisa o seriado inglês *Bridgerton*, lançado em 2020, que despertou uma intensa onda de manifestações na mídia internacional e, em menor, mas não menos importante escala, na mídia brasileira. O seriado traz para o cenário da aristocracia inglesa a presença incomum de aristocratas negros e, em geral, de personagens de uma diversidade étnica inimaginável na Corte britânica. A autora considera a estratégia narrativa do seriado um ato político, um modo de atualizar uma cultura visual longamente sedimentada, onde o único formato aceitável para tratar a presença de personagens negros em filmes seria colocando cada tipo no lugar subalternizado, vitimizado e impotente longa e historicamente estabelecido, reforçando a ideia, ou a fantasia, de que sociabilidades e ambientes colorblind, como nomeiam uns, multiraciais, como preferem outros, não podem coexistir. Tendo em mente esse cenário, Gillies tece uma reflexão que se insere no campo da nova história cultural, orientada pelas reflexões interdisciplinares adotadas particularmente pela historiadora brasileira Sandra Jatahy Pesavento (2003), associada a outros autores que reúnem em seus estudos abordagens dentro dos conceitos de cultura, representação, identidades, memória e história, para pensar atos criativos que busquem reinventar e requalificar um passado. Neste sentido busca demonstrar que, em reação a uma cultura visual eurocêntrica hierarquizante, *Bridgerton* e

outras produções recentes se apresentam como alternativas decolonizadoras conscientes.

Em “Cinema, Subjetividade e o Prazer do Olhar: dos Freak Shows à análise do filme *Vênus Negra* (2010)”, Isis Muller Krambeck e Claudia Priori buscam problematizar aspectos sociais-culturais que perpassam as produções cinematográficas, discutindo a questão do imaginário social e de como corpos diferentes daqueles considerados “normais”, “perfeitos” geram uma poética do olhar, provocam prazer em olhar. Para tanto as autoras analisam a relação entre cinema e subjetividade, por meio dos Freak Shows e do filme *Vênus Negra* (2010), focado na figura histórica de Sarah Baartman, percebendo semelhanças na emissão de narrativas e discursos sociais acerca das relações entre corpo monstruoso, racismo científico e representação hipersexualizada dos corpos de mulheres negras dentro do regime colonial dos Freak Shows e do cinema contemporâneo.

Partindo da ideia de Estética macumbeira empregada por Catiel Vitorino Brasileiro, Kariny Felipe Martins, em seu capítulo “Visualidade e contra-colonialidade: aspectos de uma estética macumbeira no Cinema Negro brasileiro”, visa entender no que consiste esta estética no movimento de Cinema Negro contemporâneo no Brasil. Entendendo as relações de opacidade (Glissant) e a pretitude como um espaço de fuga (Denise Ferreira da Silva), a autora pretende captar, a partir de outras relações visuais, uma maneira de escape para a plantação cognitiva (Jota Mombaça), traçando um paralelo também com pretuguês, de Lélia González. O objetivo é questionar o que poderiam ser imagens decoloniais que sejam referências da cultura brasileira, isto é, imagens que, não retomando a práticas colonialistas – vide Cinema Novo e Retomada do Cinema Brasileiro – poderiam nos indicar uma quebra ontológica com o mundo em ruína e em que medida a Estética macumbeira no cinema negro brasileiro poderia apresentar alternativas neste sentido.

Por fim, encerrando o livro, Juslaine Abreu Nogueira e Bianca Sayuri Ono, em “Resistência aos olhares orientalistas no cinema brasileiro”, lançam um olhar para as subjetividades amarelas, colocando em perspectiva analítica algumas representações sobre os amarelos (com foco em amarelos nipo-brasileiros) que têm mobilizado realizações cinematográficas curta-metragistas no contexto brasileiro e que, através de sua arte, propõem espaços dialógicos sobre a complexidade das identidades, das representações e da representatividade dentro da sociedade. O recorte tem como foco a análise nas representações de des-

cedentes do leste asiático, uma vez que o corpo asiático possui outros grupos de representatividade como os asiáticos marrons, descendentes do Oriente Médio e Sul Asiático. As autoras partem de uma constatação: o cinema brasileiro é ainda formado pelo imaginário difuso/orientalista/supremacista/patriarcal/branco sobre as etnias não-brancas, estereotipando suas imagens. Entretanto, assim como tem acontecido com negros e indígenas, muitos criadores asiáticos têm realizado novas obras audiovisuais como forma de resistência sobre essas imagens já estigmatizadas. A pesquisa sobre tais obras tem grande importância pelo potencial que elas possuem, ao conectar e expor as experiências de seus autores, imprimindo nas artes lugares de resistência e busca por equidade, por meio da empatia e lutas de grupos sociais. Partindo destes olhares de fortalecimento, os filmes *L*, de Thais Fujinaga (2011), e *Oni*, de Diogo Hayashi (2017) (ambos realizados por asiático-brasileiros) são tomados para análise, constituindo-se como exemplos do que as autoras chamam de olhares de resistência, a fim de refletir como identidades amarelas são representadas, fugindo do imagético orientalista, criado por uma perspectiva branca, supremacista, ocidental e patriarcal, para transportar personagens a lugares onde acontecem quebras de paradigmas e conversações com outros grupos de resistência.

Para finalizar esta apresentação, voltamos à imagem do farol. Parece que aqui, posta nesta narrativa e no contexto desta apresentação, ela sai um pouco de seu silêncio, sem sair de sua poesia, para nos dizer um pequeno verso que traduz nosso desejo mais profundo com este livro, com nossas pesquisas e com o nosso viver:

Pequeno farol sobre a rocha
Luz comum
Mostra-me aqui e ali
Que não estou só
Na travessia de ser

Que a leitura deste livro possa ajudar a desconstruir muros que separam e a construir elos que nos façam enxergar, cada vez mais, nossa luz comum, que nos salva.

Claudia Priori, Maria Cristina Mendes e Beatriz Avila Vasconcelos

PREFÁCIO

Ao refletirmos sobre cultura, corpo, subjetividades, pesquisa, saberes e fazeres artísticos, em perspectivas decoloniais, estamos nos referindo a uma miríade de possibilidades – e vozes – frequentemente não incorporadas aos discursos hegemônicos e aos cânones epistemológicos eurocêntricos.

Neste sentido, o livro *Arte, Cultura e Subjetividades - perspectivas anti-coloniais e decoloniais*, organizado por Claudia Priori, Maria Cristina Mendes e Beatriz Avila Vasconcelos, docentes do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) e pesquisadoras do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), *campus* de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP), configura-se como uma coletânea de textos que aposta na diversidade de abordagens críticas a códigos, gêneros, pensamentos e práticas de pesquisa em e sobre artes, tanto no cenário nacional, quanto internacional.

Sob este viés, admite-se a necessidade urgente de uma pesquisa artística engajada, que requalifique a cultura; uma pesquisa cuja potência gnosiológica, “obstruída pela veneranda epistemologia dos séculos passados [hegemônicos], encontre vazão em novas formas de empregar arte como conhecimento.”

Nesta esteira de raciocínio, a presente obra, incontestavelmente, contribui para a descentralização de raciocínios e ancoragens teóricas *mainstream*, para investir, de forma insistente e (co)movente, na abertura de um olhar atento e urgente para outras possibilidades – esgarçadas – de resistências e resgates de objetos, temas e discursos contemporâneos [ou não] enraizados e conectados à experiência, à subjetividade, à história e ao contexto de diferentes representações identitárias.

Na atualidade, é possível observar uma crescente expansão de investigações, estudos e publicações, nas áreas da Educação, Artes e Comunicações, que procuram dar visibilidade e protagonismo “a vozes ex-

cluídas, marginalizadas e, sobretudo, colocadas (não de forma ingênua) histórica e politicamente em bordas hierarquicamente arranjadas para que determinados grupos possam falar em detrimento de outros.”² Tais publicações destacam, de forma incansável, a necessidade premente da procura de entendimentos – para além do colonialismo em si – sobre os possíveis efeitos e problemáticas advindas da referida colonialidade, da construção da subalternização, da invisibilidade, da desvalorização e da negação à alteridade, no que concerne ao eurocentrismo.

A presente publicação, portanto, não indiferente às questões imbricadas nas posições decoloniais, oportuniza a reunião de trabalhos de pesquisadoras e pesquisadores que têm interagido com essas temáticas, de modo direto ou indireto, fornecendo, assim, condições de ampliar a reflexão de discursos não-hegemônicos que têm se tornando, como mencionado, incontornáveis na pesquisa acadêmica.

No que tange ao cenário das artes cinematográficas, especificamente, é visível a preocupação com possíveis expansões e deslocamentos de gêneros, estilos, modalidades ou categorias e, desta forma, algumas das apostas contundentes em termos de investigação, nesta coletânea, referem-se aos filmes indígenas ou indigenistas como lugar de reflexões a análises apuradas, ao lado de obras produzidas por realizadoras e realizadores negros, periféricos e/ou dissidentes. O objetivo de tal aporte é dar visibilidade e promover conexões em rede contextual e circunstancial.

A ampliação de fissuras e espaços de fuga e resistência ao sistema eurocêntrico, patriarcal, antirracista e antirreligioso, também encontra ecos em alguns textos da coletânea, que têm por modo operacional a investigação apurada de biografias e obras de artistas mulheres indígenas, negras, assim como narrativas históricas, imagéticas e literárias colocadas em contraponto com a naturalização da subalternização.

O campo das imagens digitais também se faz presente na coletânea e entra em debate, propondo um cinema outro, um cinema mais propositivo, como uma espécie de tecnologia emancipatória, sob a perspectiva da decolonialidade.

Fruto da emergência de novas possibilidades de debate teórico – político e cultural – em suas rupturas hegemônicas e decoloniais, as temáticas trazidas pelos diferentes trabalhos/capítulos que integram a coletânea *Arte, Cultura e Subjetividades – perspectivas anti-coloniais e decoloniais* carregam, ao mesmo tempo, uma matriz artística e uma matriz

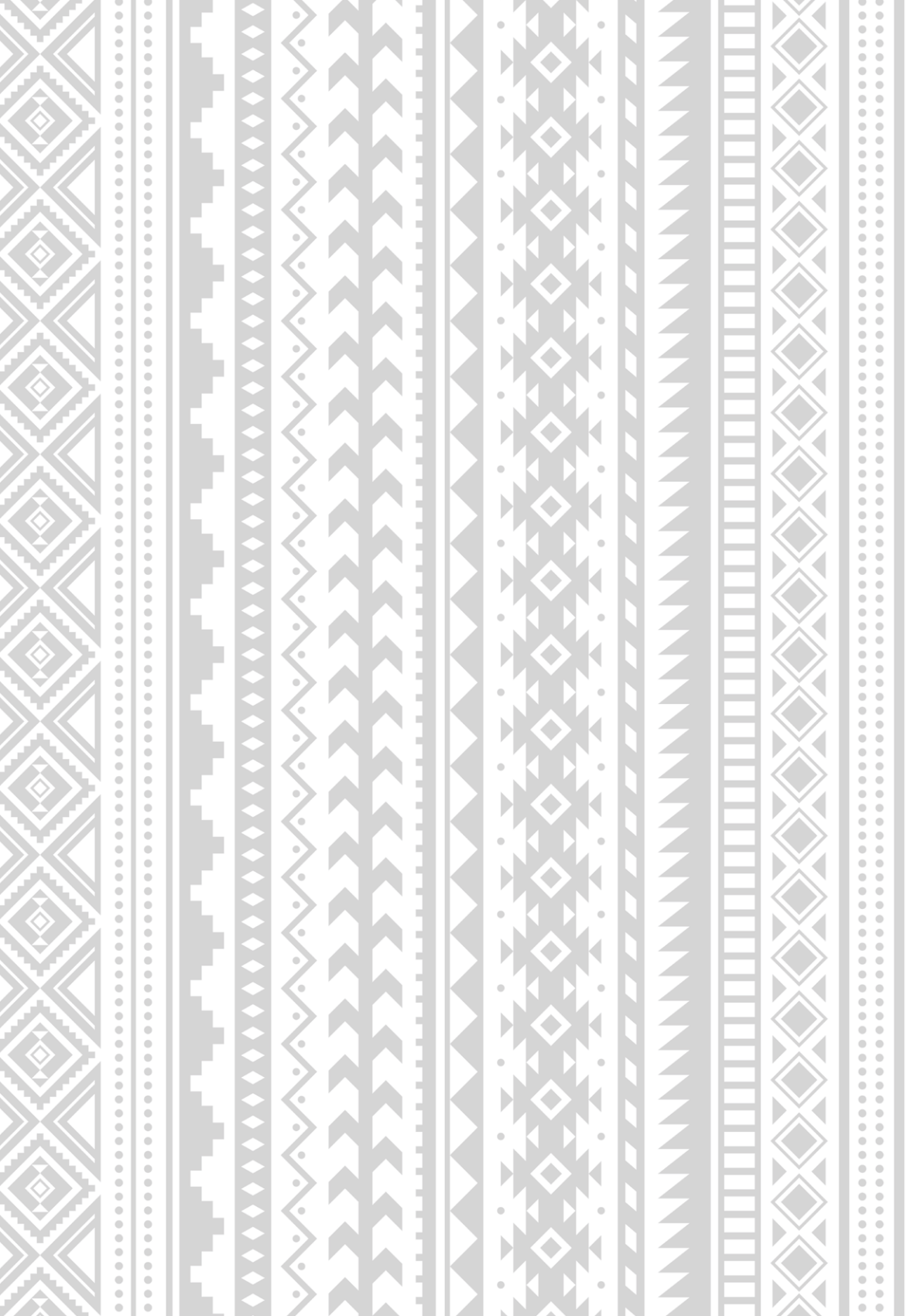
histórica em constante dissolução de fronteiras e complementações, o que caracteriza os principais pontos referenciais da obra que, em momento algum segue um padrão rígido ou uniforme de análise ou objetos de estudos monológicos e centralizadores.

Estas múltiplas possibilidades de acesso ao conteúdo do livro somente são viáveis pela lente da interdisciplinaridade e pelo olhar arguto das organizadoras da obra que nos convidam a vislumbrar, aqui, as reflexões e mergulhos teóricos e analíticos, desenvolvidos por diferentes pesquisadoras e pesquisadores, as/os quais, embora tenham afinidades pela abordagem anti-colonial e decolonial, são singulares em seus percursos, interesses, focos e métodos.

Assim como me senti instigada e convidada a absorver a proposta da coletânea, convido as leitoras e os leitores para mergulharem, sem reservas, nesta visionária, necessária e contundente leitura!

Cristiane Wosniak^[1]
Rio de Janeiro, 2023.

¹ É doutora e Mestra em Comunicação e Linguagens/Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Docente adjunta da Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/FAP). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Educação da UFPR. Líder do GP CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq).



Eixo 1:
SUBJETIVIDADES INDÍGENAS

Cinema e decolonialidade: cosmopoéticas de re-existência e invenção do comum

CATARINA ANDRADE | ÁLVARO BRITO

Quizá podamos pensar que en la diversidad de pensamientos, opciones de vida, maneras diferentes de hacer, sentir, actuar y pensar del mundo contemporáneo el arte se esté constituyendo en las comunidades y sujetos étnicos en un acto decolonial que interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización.

Adolfo Albán

A organização do mundo contemporâneo e as formas de sua realidade são inteiramente atravessadas pela produção e circulação de imagens. No contexto de consolidação e disseminação da tecnologia digital, é lícito assumir o debate que se dá em torno da apropriação e dos usos dos objetos técnicos que formatam este universo. Longe de afastar a tecnologia e seus artefatos como máquinas de predação do capitalismo em seu estado atual, devemos nos perguntar como se faz possível emancipá-los em prol do uso comum e da atividade das formas de vida que não apenas resistem à predação, mas militam a favor de outro mundo.

Perguntamos, neste sentido, se o cinema seria uma dessas tecnologias, passíveis de ser apropriadas e emancipadas em favor de um pensamento decolonial, crítico das violências e injustiças residuais da colonialidade, mas propositivo no que concerne à visada de uma transformação estrutural da sociedade. Apesar do que pensa o senso comum quando associa o cinema a produções hiperbólicas, a popularização dos artefatos proveniente da instauração do mundo

digital trouxe mudanças nos hábitos, consumos e formas de uso das ferramentas de cinema. Assim sendo, verifica-se como manifestações aqui e acolá reforçam a necessidade de repensar meios e circuitos hegemônicos de produção e circulação de filmes, mas também formas de ver e perceber tais produções. O que se produz nas periferias, nas comunidades indígenas, nas escolas, e como e onde os filmes são vistos, são questões que nos induzem a admitir o cinema como um instrumento capaz de afirmar modos diferentes de vida, espaços de educação, além de inventar realidades e mundos comuns nos quais as alteridades se encontram e se encenam.

Por isso, propomos pensar o cinema como ferramenta cosmopoética de invenção do comum, neste sentido vinculando-o à proposta crítica conduzida pela opção decolonial. Nossa hipótese, é que a imagem é o lugar de uma conjugação do sensível e do inteligível, mas que pode também ser investida de virtualidades imaginárias oriundas da reserva de imaginação daqueles e daquelas que procuram existir e re-existir em meio às investidas do capital. Esta hipótese também se reporta à educação no que concerne à sua capacidade de transformar, resistindo à sua instrumentalização pela ideologia de mercado com vistas a transformar todo ser humano em capital ou recurso humano. Acreditamos que o cinema permite pensar e encenar os corpos em estado de presença, de suspensão do tempo, desdobrando nos sujeitos faculdades sensíveis de se reconhecer e de reconhecerem-se no outro, possibilitando um verdadeiro intercâmbio cultural. O cinema investe primeiramente sobre as sensibilidades, e depois sobre a razão – fórmula que adotamos para fins didáticos – ainda que não deixe de mobilizar o pensamento, sendo assim, um veículo a que se pode atribuir a capacidade de *corazonar*.

Desde o que se convencionou chamar de descobrimento das américas, um “sistema-mundo” (WALLERSTEIN, 1980) se instaura, com base em uma referência eurocentrada, operando a partir de uma clivagem entre países ricos e países pobres (mais tarde surgiriam os países “em desenvolvimento”) e instaurando uma espécie de eterna supremacia europeia em termos político, econômico, social, racial, tecnológico, ideológico etc. Assim, não apenas as instituições modernas, mas o próprio pensamento, se constroem e se desenvolvem em torno desse “ponto zero”, neutro, absoluto, eurocêntrico, ou seja, “o ponto do início epistemológico absoluto, mas também o do controle econômico e social

sobre o mundo”(CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 25, *tradução nossa*).^[1] Sobre esse ponto zero que se fundamenta na sua própria inquestionabilidade, Stam e Shohat afirmam que o eurocentrismo bifurca o mundo em ‘Ocidente e o resto’, organizando a linguagem em hierarquias binárias que favorecem a Europa (SHOHAT e STAM, 2006, p.21). Homi Bhabha também critica a estrutura binária e busca, a partir de uma perspectiva pós-colonial, revisar as pedagogias nacionalistas que observam o mundo dentro de uma oposição binária e, ainda, resistir à busca de formas holísticas para explicações sociais (BHABHA, 2007). Para o autor, a perspectiva pós-colonial “força o reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas” (BHABHA, 2007, p. 241-242).

A contribuição dos estudos pós-coloniais é inegável, ela proporciona, entre outras coisas, controverter as dicotomias nas quais se baseiam todas as esferas da sociedade moderna, questionar as relações de identidade (HALL, 2003; 2003b) e de raça, repensar as formas de organização.

Os teóricos pós-coloniais iniciaram uma crítica fundamental à experiência e à lógica do colonialismo e do imperialismo em busca por restaurar, adverte Vega, a voz, a experiência, a identidade e a história do subalterno, reivindicando também a importância das localidades periféricas (CUEVAS MARÍN, 2013, p. 95, *tradução nossa*).^[2]

Entretanto, alguns autores, ligados a um pensamento decolonial – que tem seu início nos anos 1990 –, como Walter Dignolo (1998), questionam a “tradução” dessas teses ligadas aos teóricos dos estudos culturais, pós-coloniais e subalternos para os estudos e as análises na América Latina. Segundo Dignolo, esses estudos não conseguem romper de maneira radical com o pensamento eurocêntrico. Diante dessa limitação, surge, no final da década de 1990, o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), composto por intelectuais latino-americanos que realiza, de acordo com Luciana Ballestrin, “um movimento

¹ No original: *el punto del comienzo epistemológico absoluto, pero también el del control económico y social sobre el mundo.*

² No original: *los teóricos poscoloniales iniciaron una crítica fundamental a la experiencia y lógica del colonialismo e imperialismo em la búsqueda por restaurar, advierte Vega, la voz, la experiencia, la identidad y la historia del subalterno, reivindicando también la importancia de las localidades periféricas.*

epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’” (2013, p. 89).

Catherine Walsh (2013) explica que a supressão da letra “s” do termo “descolonial”, marcaria uma distinção entre o momento histórico que delimita os processos de descolonização (em oposição à colonização) e o conceito de decolonialidade ligado ao Grupo M/C, que entende que a relação de colonialidade não se encerra com a descolonização.

Quer dizer, ao passar de um momento colonial a um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e características deixassem de existir. Com esse jogo linguístico, procuro colocar em evidência que não existe um estado nulo da colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínuo no qual se pode identificar, visibilizar e incentivar “lugares” de exterioridade e construções alter-(n)ativas. (WALSH, 2013, p. 25, tradução nossa).^[3]

A noção de ‘giro decolonial’ foi desenvolvida por Nelson Maldonado-Torres para situar um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade (BALLESTRIN, 2013, p. 105). Esse giro aponta, então, para uma possibilidade de atualização da tradição crítica do pensamento na América Latina – e para a América Latina – e, conseqüentemente, a problematização das questões específicas do pós-colonialismo (enquanto momento histórico) vividas no continente. Ainda, o pensamento que emerge da noção de decolonialidade contribui para importantes releituras históricas e resgate da construção de identidade e memória individuais ou coletivas.

A colonialidade é identificada a partir de uma tripla dimensão: a do poder, a do saber e a do ser (BALLESTRIN, 2013, p.100). A colonialidade do poder é a que mais se evidencia, perpassando por todos os

³ No original: *Es decir, a pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan en existir. Com este juego lingüístico, intento poner en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir. Lo decolonial denota, entonces, uncamino de lucha continuo enel cual se puede identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alternativas.*

domínios da sociedade, configurando-se como uma estrutura complexa de controles, tais como apontados por Mignolo (*apud* BALLESTRIN, 2013, p.100): controle da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. A colonialidade do saber, problematiza a relação que a epistemologia moderna – epistemologias do Norte, para usar um termo de Boaventura de Souza Santos (2019) – estabeleceu entre as localizações geohistóricas e a produção de conhecimento. Nelson Maldonado-Torres (2007) afirma que a colonialidade do ser é “um conceito que tenta captar o modo como o feito colonial se apresenta na ordem da linguagem e na vivência dos sujeitos” (2007, p. 154, *tradução nossa*),^[4] ou seja, ela age na subjetividade discursiva.

Na esteira de um pensamento decolonial que articule a crítica da colonialidade, Catherine Walsh, em seu artigo *Interculturalidad crítica y educación intercultural*, explora os múltiplos sentidos que o termo interculturalidade vem ganhando desde os anos 1990, especialmente no que diz respeito ao âmbito educacional, no intuito de fazer uma distinção entre uma interculturalidade funcional (em relação ao sistema dominante) e outra crítica, concebida como um projeto político de descolonização, transformação e criação (WALSH, 2009, p. 2). Para isso, Walsh se apoia no pensamento do filósofo peruano, Fidel Tubino para quem é preciso pensar uma interculturalidade que questione as regras do jogo e que não seja compatível com a lógica do modelo neoliberal (2005). Walsh distingue, assim, três perspectivas para o uso do termo interculturalidade no contemporâneo: a interculturalidade relacional, a interculturalidade funcional e a interculturalidade crítica.

A interculturalidade relacional diz respeito ao contato e intercâmbio entre culturas, pessoas, práticas, saberes, valores, tradições, podendo se dar em condições de igualdade ou desigualdade (WALSH, 2009, p.3). Essa perspectiva trata apenas do contato e da relação entre diferentes culturas e não coloca em questão o sistema de dominação, as contradições e os conflitos. A interculturalidade funcional, como o nome já diz, é funcional ao sistema, assumindo seu discurso. Ou seja, a interculturalidade funcional não apenas não atua nas assimetrias e desigualdades, como serve de suporte mes-

⁴ No original: *un concepto que intenta capturar la forma en que la gesta colonial se presenta en el orden del lenguaje y en la experiencia vivida de sujetos.*

mo para sua manutenção. Sobre como se produz a interculturalidade funcional, Walsh aponta que “a onda das reformas educacionais ^[5] constitucionais dos anos 90 – que reconhecem o caráter multiétnico e plurilinguístico dos países e que introduzem políticas específicas para os indígenas e os afrodescendentes – são parte desta lógica multiculturalista e funcional” (WALSH, 2009, p. 3, tradução nossa). ^[6] Por fim, a interculturalidade crítica, ao colocar em questão a manutenção das estruturas de desigualdade, é entendida de forma processual, como uma ferramenta, um projeto que se constrói para e com as pessoas, jamais imposta.

Interessa, portanto, pensar a interculturalidade crítica como processo, especialmente dentro do campo pedagógico e educacional, uma vez que “seu projeto não é simplesmente reconhecer, tolerar ou incorporar o diferente dentro da matriz e estruturas estabelecidas”, mas “re-conceituar e re-fundar estruturas sociais, epistêmicas e de existências, que colocam em cena e em relação equitativa lógicas, práticas e modos culturais diversos de pensar, atuar e viver” (WALSH, 2009, p. 4, tradução nossa). ^[7] Ela deve fazer parte de um projeto social, político, epistemológico, questionando não apenas o discurso dominante, mas assumindo um discurso próprio capaz de romper com as estruturas de dominação.

Enquanto no interculturalismo funcional se busca promover o diálogo e a tolerância sem tocar as causas da assimetria social e cultural hoje vigentes, no interculturalismo crítico se busca suprimi-las por métodos políticos, não violentos. A assimetria social e a discriminação cultural tornam

⁵ No Brasil, essa política multicultural recebe seu tratamento sob a Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), sancionada em 1996, e incrementada com a Lei 10.639, em 2003. Ambas procuram trazer a incumbência de promover a valorização de conhecimentos sobre a história africana e afro-diaspórica, tornando obrigatório, por exemplo, o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no currículo escolar. Ainda que sua implementação tenha trazido transformações consideráveis, seus efeitos desejados foram neutralizados por certa tendência estacionária do sistema educacional brasileiro. Mesmo a mudança no conteúdo curricular acaba sendo minorada por essa lógica multiculturalista, funcional, no fundo estéril quanto a garantir uma verdadeira transformação social por meio do intercâmbio cultural.

⁶ No original: *la ola de re-formas educativas y constitucionales de los 90 – las cuales reconocen el carácter multiétnico y plurilingüístico de los países e introducen políticas específicas para los indígenas y afrodescendientes – son parte de esta lógica multiculturalista y funcional.*

⁷ No original: *suproyecto no es simplemente reconocer, tolerar o incorporar lo diferente dentro de la matriz y estructuras establecidas [...] re-conceptualizar y re-fundar estructuras sociales, epistémicas y de existencias que ponen en escena y em relación equitativa lógicas, prácticas y modos culturales diversos de pensar, actuar y vivir.*

viável o diálogo intercultural autêntico (TUBINO, 2005, p.2, tradução nossa)^[8]

As trocas interculturais, enfim, pressupõem *presença*. Segundo Boaventura de Souza Santos, “a presença é a ‘coisidade’ ou a materialidade sobre a qual se constroem sentidos” (2019, p.156). Também no cinema a *presença* é um pressuposto, ela é o *leitmotiv* de sua realização. Os corpos, sejam eles humanos ou não-humanos, no espaço filmico, e os corpos, humanos, dos espectadores, em relação ao filme, estão todos em presença ou, ainda, em copresença. Nesse sentido, o cinema se constrói como um campo potencial de “aquecimento da razão”, que Souza Santos chamará de “*corazonar*”. Para o autor, “*corazonar* é uma forma amplificada de ser-com, pois faz crescer a reciprocidade e a comunhão” (2019, p.154), significa “assumir uma responsabilidade pessoal acrescida de entender e mudar o mundo” (2019, p.155). O cinema, então, pode ser entendido como uma espécie de forma sensível, manifesta, da noção de *corazonar* proposta por Souza Santos, uma vez que opera nesse lugar de “aquecimento da razão”, estabelecendo uma relação permanente entre a razão e a emoção.

COSMOTECNOLOGIAS E TECNOMAGIAS

No Brasil, a experiência desenvolvida em continuidade pelo projeto *Vídeo nas Aldeias*^[9] consolidou nas comunidades indígenas a prática de cinema, retomada e apropriada de formas diferentes. Quando um povo se apropria de uma ferramenta e o retira de suas dinâmicas naturalizadas, o aparato tecnológico recebe novos sentidos, mas torna-se também parte processual da dinâmica de vida desse povo. Também podemos mencionar o projeto *Inventar com a diferença – cinema e direitos humanos*, idealizado pelo Departamento de Cinema da UFF em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos. O site do *Inventar* oferece um mapa regional com os projetos e intervenções parceiros executados por todo o país durante o ano de 2017. A leitura das sinopses de cada projeto

⁸ No original: *Mientras que en el interculturalismo funcional se busca promover el diálogo y la tolerancia sin tocar las causas de la asimetría social y cultural hoy vigentes, en el interculturalismo crítico se busca suprimirlas por métodos políticos, no violentos. La asimetría social y la discriminación cultural hacen inviable el diálogo intercultural auténtico.*

⁹ Ver, por exemplo, NUNES, Macedo Karliane. (R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil. *Brasiliana - Journal for Brazilian Studies*. v. 5, n. 1, 2016

conduz, em sua quase totalidade, à temática dos direitos humanos,^[10] da constituição e reconhecimento de identidades e preservação da memória,^[11] mas também da comunicação e tradução das alteridades nos projetos executados em zonas de fronteiras e territórios indígenas.^[12]

Quando observamos de perto, tais experiências apontam para um desejo de reconhecimento social que tem como horizonte a inserção na experiência da construção de um mundo comum e do exercício de uma democracia mais inclusiva. Todos os projetos parceiros do *Inventar com a diferenças* se ajustam às premissas da discussão que Jacques Rancière (2009, 2012) traz no bojo de suas reflexões sobre a política como *partilha do comum* e a constituição de uma *comunidade dos iguais* por meio de uma *igualdade das diferenças*. Gostaríamos de enfatizar as premissas deste debate por meio da articulação do conceito de cosmopoética, já que se trata de *produzir o mundo como mundo comum*, e verificar a possibilidade de uma articulação deste pensamento com a opção decolonial.

Emprestamos o conceito de cosmopoética de Marcelo Ribeiro (2016, p. 4), que a define como o conjunto de “formas de invenção (poiesis) do mundo como mundo comum (cosmos)” – significando a constituição de um mundo objetivado não apenas na ordem de suas leis e de sua constituição jurídico-política, mas principalmente como comum investido por certos regimes de inteligibilidade, de visibilidade e de sensibilidade. Por isso, segundo Ribeiro, uma cosmopoética não se dá sem uma cosmopolítica, que constitui os “conjuntos de discursos e de práticas associados à configuração e ao recorte do mundo (cosmos) como comunidade política (polis)” (RIBEIRO, 2016, p. 4). Acreditamos que o cinema é uma importante ferramenta e um meio fundamental na produção de realidades comuns, principalmente quando o tomamos como espaço ou reserva de experimentação e imaginação do mundo,

¹⁰ Dos quais se destacam os projetos voltados para escolas de periferia e centros socioeducativos, situados em grande parte em áreas urbanas, tais como “Cinema na Escola, Construindo Espaços de Cidadania”, nas escolas públicas da Grande Florianópolis; “Cartas ao Mundão”, que levou oficinas a seis Unidades Socioeducativas na Região Metropolitana de Recife (PE), entre muitos outros.

¹¹ Como no caso do projeto “Juventude do Campo: Cinema, Identidade e Representações”, em assentamentos de Corumbã, Cidrolândia e Ponta Porã (MG) com o objetivo de dar visibilidade social aos jovens do campo; do “Afroeducom”, em Curitiba (PR), no qual se tentou promover uma reflexão sobre as expressões de racismo no cotidiano de jovens negros; do “Guardiães da Memória”, que atuou em escolas indígenas junto ao Povo Guarani-Mbya no Estado do Rio de Janeiro, entre outros

¹² É o caso do “Inventar Cinema de Fronteira”, em Boa Vista (RR), na Comunidade Indígena de Canauaim; do “Igualdades na Diferença: Singularidades entre Estudantes do Assentamento Rural de Rio Pardo e a Etnia Waimiri-Atroari”, em Presidente Figueiredo (AM).

em oposição ao mundo dado como feito, concluído e acabado, que a televisão e os telejornalismos apresentam como fato, bem como ao mundo liquefeito, graças à circulação estonteante de imagens de choque imediato, geralmente descontextualizadas, insituáveis ou esvaziadas de sentido, nos meios digitais.

Por isso, dizemos que o cinema constitui uma “cosmotecnologia” – compreendida de maneira radical, na esteira das definições que certa linha de pensamento da antropologia atribui ao xamanismo sob as rubricas de “técnicas de êxtase”, “tecnologias de encantamento” e “tecnomagias” – ^[13] que aqui pode ser resumida como o conjunto de técnicas, instrumentos e práticas que constituem a tecnologia e o *modus operandi* das formas de conhecimento e experimentação do mundo comum – mundo este investido pelas virtualidades da memória, do imaginário, bem como das narrativas mitopoéticas.

Se por cosmopoética se entende a invenção de um comum, o cinema como ferramenta cosmotecnológica vem como intervenção no mundo, um investimento redistributivo das palavras e coisas, técnicas e ferramentas, saberes e maneiras de ser que definem um *comum*. Ao ser apropriado por povos não hegemônicos, grupos minoritários ou sujeitos periféricos, o cinema torna-se meio de instauração de comunidades dissensuais. Tal como sugere César Guimarães (2015) ao falar da *comunidade* como uma situação específica das relações entre indivíduos e povos que ainda não se realizou, mas está sempre por vir, sempre à espera da *invenção de um comum*, que, no caso do cinema, se dá pelos meios expressivos e pelas formas de troca que o constituem, condicionando sua aparição à ruptura dos regimes naturalizados do sensível. Além de procurar entender como essas ferramentas são assimiladas por povos não ocidentalizados, precisaríamos nos perguntar em que medida os seus filmes atravessam e rompem a m exemplo.

Assim, Guimarães chama de *comunidade de cinema* aquela que advém das práticas cinematográficas quando investidas por desejos de transformação. O cinema, então, instaura o dissenso nas malhas do visível, abrindo a brecha para a constituição de uma comunidade ainda por vir. Guimarães fala, partindo de Jean-Luc Nancy, da instituição de uma comunidade política como “laço social por dar” ao se debruçar so-

¹³ Sobre a definição de xamanismo como “técnicas de êxtase” e “tecnologia de encantamento”, ver Eliade, Mircea (1998), Sullivan (1988) e a coletânea *Tecnomagia* (2014), organizado por Adriano Belisário.

bre o documentário brasileiro contemporâneo, interessado nos últimos anos em filmar “não só o rosto, mas também os gestos, os corpos e os discursos de todos aqueles que, *incluídos por exclusão* na cena política”, conforme escreve, retomando a expressão de Jacques Rancière, “alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto e sustentar uma fala em contraposição a uma condição que os reduzia a animais barulhentos” (2015, p. 46).

De outro modo, Mircea Eliade (1998) chama de “técnicas do êxtase” o conjunto de operações realizadas pelos xamãs para entrar em contato controlado com o tempo mítico; nesse conjunto, encontram-se os mitos e rituais, a que o autor chama de “tecnologias do encantamento”, operações técnicas passíveis de serem apropriadas pelos “não-xamãs” capazes de emular o tempo mítico para eles. Segundo Sullivan, a “capacidade de saber por imitação ou representação simbólica constitui a essência da tecnologia e serve, nas formas de arte, música, uso de ferramentas e ação ritual, como fundamento da criatividade e da cultura humana” (1988, p. 237), é a isso que chamamos tecnologias míticas. Sullivan aprofunda a noção de “tecnologia xamânica” (1988, p.401) definindo tecnologia como “conhecimento íntimo e sistemático” (1988, p.404), fazendo uma associação do saber e de suas tecnologias à dimensão mítica; não por acaso, o cinema, fábrica de sonhos, foi também associado aos mitos e medos formadores das sociedades ocidentais, e mais além, como se verifica na apropriação de suas ferramentas por povos não europeus, constituidor de cosmopoéticas periféricas, contra-hegemônicas e decoloniais. O cinema é só um motivo, um mitema, no tema das relações entre mito e tecnologia – tema que forma sozinho um capítulo à parte nas antropologias.

Sullivan diz também que o “corpo do xamã é parte de sua tecnologia” (1988, p. 419), enquanto Viveiros de Castro afirma que o corpo é “lugar da perspectiva diferenciante” (1996, p. 131).^[14] Ora, um corpo com uma câmera é a constituição analógica desta dupla definição, posto que a câmera é o que conjuga o movimento do mundo com as suas virtualidades intensivas. Viveiros de Castro, ao desenvolver essa noção do corpo como lugar da perspectiva diferenciante, constata que o cor-

¹⁴ Interessante, também, seria verificar, através de revisão, o que há de “diferencial” ou “diferenciante” na apropriação do vídeo pelos Kaiapós, como encontra-se registrado no Terence Turner. TURNER, Terence. *Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo*. In: *Revista de Antropologia*, vol. 36, p.81-121, 1993.

po é passível de metamorfose através das conexões que estabelece com objetos, roupas e próteses, bem como instrumentos. Ele argumenta que, muitas vezes, entre os povos ameríndios, os rituais de socialização servem precisamente para produzir a humanidade de um corpo ainda não-humano, da mesma forma que o corpo xamânico precisa ser produzido pelo distanciamento dos traços que o caracterizam como tal. É neste sentido que chamamos atenção para a apropriação da ferramenta cinema por povos indígenas.

Portanto, entendemos o cinema como cosmopoética do pensamento decolonial no seu lugar da experiência e do comum, configurando-se como um lugar de re-existência. Adolfo Albán, autor do livro *Prácticas creativas de re-existencia*, chama de re-existência os dispositivos criados e desenvolvidos para nos inventarmos, em comunidade, cotidianamente, reinventando as formas de dispor da vida e dos poderes (ALBÁN, 2013, p. 455), no intuito de confrontar as imposições imperialistas dentro dessa realidade estabelecida por um projeto hegemônico e homogeneizador – uma realidade em que, nos alerta Jonathan Crary em 24/7: *Capitalismo tardio e os fins do sono*, “o ataque a valores de coletividade e cooperação é articulado por meio da noção de que a liberdade é estar livre de qualquer dependência em relação aos outros, enquanto na verdade vivemos uma sujeição mais completa ao funcionamento ‘livre’ dos mercados” (CRARY, 2016, p. 95). A re-existência perpassa, então, um deslocamento de paradigma capaz de nos desalienar de certa condição a qual as forças do mercado e do Estado nos colocaram – condição subalterna de sujeitos alijados dos processos deliberativos pelos quais o *comum* é decidido e partilhado; daí que re-existir significaria devolver nossa capacidade de dispor da vida e de nossos devires, satisfazendo um sentimento de resistência contra as forças que os alienam, um devir, de fazer parte das decisões do mundo e no mundo, promovendo, um olhar para o *comum*, o *partilhado*.

Perguntamos, por isso, se o cinema não traz a possibilidade de uma invenção do comum sob um ponto de vista pedagógico e decolonial, já que opera no âmbito sensível das maneiras de ser e de fazer, das formas de visibilidade que designam e são designados pelos atores sociais. Se o pensamento decolonial reivindica uma mudança qualitativa nos modos de vida, através de uma intervenção radical nos regimes de saber, de ver e sentir, parece-nos que sua política se assemelha à definição de Rancière: político é “quando aqueles que não tem tem-

po tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que [...] suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza dor” (2010, p. 21). Em resumo – parafraseamos – político é a *tomada de tempo, a enunciação de uma voz e a aparição na visibilidade dos sujeitos excluídos* que assim podem afirmar sua existência como parte sensível do comum – redistribuindo os lugares, desestabilizando as identidades, dando forma ao barulho por meio da palavra e visibilidade àqueles que antes eram invisibilizados.

TECNOMAGIA E TECNOLOGIA MÍTICA: A EVOCACÃO SOBRENATURAL NA FOTOGRAFIA E NO CINEMATÓGRAFO

Tentemos reformular a relação entre cinema e mito, evitando distinguir a ferramenta cinematográfica como uma tecnologia oriunda de uma racionalidade ocidental e a dimensão mágica como própria aos não civilizados. Poderíamos citar vários casos: a antropóloga Joanna Overing mostra, por exemplo, como uma “tecnologia mítica” constitui as técnicas e práticas de “fazer mundos” no xamanismo Piaroa (1990, p. 607); por sua vez, o antropólogo Stephen Hugh-Jones (1988) relata o caso de um xamã do povo Barasana que considerava a tecnologia dos brancos a “materialização da tecnologia mítica do xamã primordial Wāribi, inventor de toda sorte de objetos técnicos” (FERREIRA, 2014, p. 184).^[15] No artigo de Pedro Peixoto Ferreira, no qual o episódio é retomado, o autor afirma que:

[...] trata-se sempre do processo de transformação de tendências e potências que eram caóticas (a multipotencialidade do desconhecido, dos seres míticos, das máquinas dos “Branços”) em processos controlados, técnicos, agora cosmi-cizados. Em outras palavras, do processo de individuação de uma certa relação, de atualização – sempre histórica e contingente, pois que dependente de encontros como aquele

¹⁵ O episódio é ilustrativo e paradigmático do que Hugh-Jones interpretou como uma “correspondência analógica criativa entre mito e vida [*creative analogical matching between my thand lifel*]” (1988, p. 148, tradução nossa). O antropólogo conta que ao falar dos submarinos dos brancos a um xamã, ouviu dele um mito a respeito do qual o herói Wāribi, depois de ser engolido por uma cobra marinha, teria transformado o monstro em uma coisa chamada “submarino” (p. 148). Para um estudo mais aprofundado das relações entre mito e tecnologia, ver FERREIRA, Pedro Peixoto. “Os Xamãs e as Máquinas: sobre algumas técnicas contemporâneas do êxtase”. In: *Tecnomagia*, Rio de Janeiro: Imotirô, 2014.

entre o xamã e o submarino do antropólogo – de virtualidades pré-individuais (FERREIRA, 2014, p. 186).

Esta leitura não está distante da que Warburg (2015) fazia ao interpretar a cobra mítica dos índios pueblos nas aldeias de Oraibi e Walpi na América do Norte, que estando associada à representação dos trovões fazia-se passar, na modernidade, pela fiação elétrica dos postes responsáveis pela distribuição de energia das cidades urbanas – o “relâmpago capturado na fiação, a eletricidade cativa” (WARBURG, 2015, p. 253). Outro episódio exemplar do investimento de um pensamento mítico nas tecnologias modernas é o que conta Jonathan D. Hill, ao relatar sua experiência com os Wakuénaí. O etnógrafo conta que nos rituais de cura desse povo, a câmera e o gravador do etnógrafo foram assimilados de tal forma, não com vistas ao interesse de preservação cultural da memória, mas porque eram ferramentas que imitavam o poder dos xamãs: “assim como o gravador e os cadernos puxam os sons e sensações do ritual, também o canto e a fumaça do tabaco do xamã são maneiras de puxar o espírito corporal do paciente” (HILL, 1998, p. 5). Em outras palavras, Hill compreendia que, se o objetivo do ritual de cura era a “busca e recuperação do espírito corporal do doente”, exconjurando os “espíritos causadores de doença” que haviam sequestrado o “espírito corporal”, os equipamentos do etnógrafo pareciam exercer um papel ativo no ritual, imitando analogicamente os poderes xamânicos.

A associação de imagens técnicas – sejam elas cinematográficas ou fotográficas – à tecnomagia não é gratuita. Parece-nos instrutivo lembrar o episódio discutido pelo antropólogo Piers Vitebsky a partir de uma fotografia dos xamãs tamus do Nepal, tirada durante um ritual secreto, o “Moshi Tiba”. Vitebsky conta que após mostrar aos próprios xamãs a fotografia, um deles responde, surpreso, que “[é] precisamente assim que se parecem o deus, os feiticeiros e os antepassados”, ao contrário do que se pensa e se vê nas representações em desenho, o que veem os xamãs são as mesmas cores e traços que lhe mostrou a fotografia, e completa: “Mas como é que uma máquina fotográfica consegue ver aquilo que só eu vejo? Isto é conhecimento secreto, as pessoas vulgares não conseguem ver estas coisas. Tem que ser uma câmera fotográfica muito boa.” (VITEBSKY, 2001, p. 20). O questionamento que se pode fazer é se as manchas luminosas a que o xamã atribui a qualidade mágica de sua visão não são apenas efeitos ou falhas provocadas por uma exposição prolongada do diafragma, ou mesmo reflexos dos pratos

de metal reluzente, que os instrumentistas seguram durante o ritual. O que está em questão aqui é o jogo de forças implicado nos discursos de produção de verdade – em que a alucinação metafísica do xamã se oporia à explicação racional do especialista em fotografia ou do próprio etnógrafo. Ainda que não se explique ou se traduza o que é precisamente o “conhecimento secreto” de que o xamã diz ser mestre, está em questão em que medida a explicação das manchas dita verossímil legítima ou deslegítima seu depoimento (FERREIRA, 2014, p. 188). Assim, seria

[...] preciso investigar de onde estas visões retiram a sua força e eficácia, e como uma fotografia é capaz de reproduzi-las tão fielmente. Em outras palavras, ao dizer que a máquina fotográfica “deve ser muito boa”, pois foi capaz de captar um “conhecimento secreto” que só ele é capaz de ver-conhecer, o xamã revela estar diante de uma materialização contingente e histórica de uma tecnologia mítica dominada por ele, mas até então restrita aos iniciados. Ocasões como esta podem servir para aprofundar nossa compreensão tanto das técnicas xamânicas do êxtase quanto das dimensões míticas da tecnologia “moderna” (suas virtualidades). (FERREIRA, 2014, p. 188)

É digno de nota que a modernidade ilustrada europeia, no ápice de sua vontade de conhecer, também constituiu ela própria os elementos de “sobrenatural” e “encantamento” que talvez relegassem aos povos de terras estrangeiras. É o caso das investigações sobre fantasmagorias e aparições que, na segunda metade do século XIX, começaram a aparecer a partir de experimentações fotográficas. Didi-Huberman verifica, por exemplo, como este tema está presente na história europeia ao mostrar a busca do médico e fotógrafo Hippolyte Baraduc pela “aura”, pela “aparição fantasmática” do espírito nas imagens técnicas da fotografia.^[16]

¹⁶ Ao pensar enxergar nas fotografias de seu filho uma “luz diferente”, quase sobrenatural, espécie de “vêu e vento do estado de espírito”, Baraduc remeteu seus experimentos a uma longa tradição da crença europeia na existência da *aura*, conceito fundamental no pensamento de Walter Benjamin (Didi-Huberman, 2015, p. 135). Como escreve Didi-Huberman, através de suas fotografias, Baraduc “[d]iferenciou-a experimentalmente dos ‘ventos elétricos’ e outros magnetismos passíveis de impressionar a placa [fotográfica]. [...] Chamou-a de ‘força curva’. Reconheceu nela a explicação de todas as inexplicabilidades, influências ocultas, visões místicas, auréolas, ‘impressões inconscientes’ e por aí vai. Identificou-a com o ‘Enormon’ de Hipócrates, com o Corpo Glorioso da Igreja e com o éter newtoniano. Invocou em seu socorro Aristóteles, Descartes, Leibniz, Kant, Mesmer, Maxwell, Éliphas Levy, todos misturados.” (*id.*, *ibid.*, p.135). Por fim, relata Didi-Huberman, Baraduc “[s]ubsumiu a aura como categoria dos ‘movimentos’ e ‘luzes da alma’; movimento anímico porque era

Assim, trazendo consigo, de modo naturalmente particular, uma dimensão mítica e fantasmagórica, o cinema não apenas captura as aparições do sobrenatural, mas participa da (re)fundação mitológica do próprio mundo ao conceber, por assim dizer, uma ritualística singular, isto é, um dispositivo de conjugação dos sujeitos sociais que faz comungá-los num espaço coletivo para em seguida definir as formas de significação e mostração pelas quais uma cultura, um imaginário e um saber se atualizam e são postos em circulação, como discurso e como produção de subjetividade.

Assim sendo, um caminho pertinente a nossa discussão passaria pela reavaliação dos motivos pelos quais Rancière (2009) distingue os vários regimes de visibilidade distanciando o regime ético-religioso do estético. Num contexto em que povos originários passam a se apropriar da tecnologia cinema para não apenas reencenar seus mitos, mas para recriar seus mundos numa operação de devolução da crença, pondo as novas ferramentas em contato permanente com as forças míticas e os seres invisíveis, cabe pensar como as tecnologias de saber e encantamento ameríndias podem informar sobre a dimensão ético-estética presente nas artes.^[17] Pensamos aqui, por exemplo, no primeiro filme realizado por Vincent Carelli pelo projeto Vídeo nas Aldeias, *A festa da moça* (1987), cujo propósito – filmar a comunidade Nambiquara e devolver para eles suas próprias imagens – resultou na retomada de uma antiga tradição, à época abandonada havia anos, que consistia em perfurar os lábios de jovens nambiquaras; aqui o cinema restituía através de sua força performativa a memória de um povo, sua identidade, mas não menos a sua reinvenção. Neste sentido, quão necessário não se torna a ferramenta cinematográfica ao ser reapropriada e relançada por

a alma que permitia o movimento sem percurso, logo, a distância sem separação, logo, o contato à distância; luz da alma porque era *intrínseca, sombreada e invisível – mas fotografável*” (grifo do autor, p. 135). A aura, portanto, seria assim comprovada por uma característica singular própria da “especificidade do modo de existência técnico da fotografia”, considerada por Didi-Huberman uma espécie de inversão ou “involução do paradigma da *vera icona*”, uma “ultrapassagem do limite inventado, figurativamente, com o véu de Verônica”, este mitema religioso da tradição cristã (p. 135).

¹⁷ Quanto a uma devolução da crença, creditamos à arte do cinema aquilo que Deleuze reivindicava para ela: “É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nosso único vínculo”, “cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia precisamos de razões para crer neste mundo”, “substituir o modelo do saber pela crença” (2007, p.207). Aos cristãos e ateus, acrescentamos outras culturas de crença e saber que fizeram do cinema uma ferramenta de êxtase e encantamento. Pensamos em filmes cuja participação da câmera foi fundamental no desencadeamento ritualístico ou no resgate de uma tradição: *Osmestres loucos* (1952), de Jean Rouch; *Festa da moça* (1987), Vincent Carelli ou *As Hiper Mulheres* (2011), de TakumãKuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.

outros povos a fim de confundir novamente as esferas ética e estética na prática do cinema?

Outro caso especial é o cinema dos Tikmũ'ũn, comentado por André Brasil (2017). Comparando *Notas para uma Oréstia africana*, de Pasolini, aos filmes produzidos por cineastas Tikmũ'ũn, André Brasil (2017) põe em questão essa encruzilhada entre tecnologia e mito que o cinema traz no seu íntimo: “Se em *Notas para uma Oréstia africana*, Pasolini vai de encontro ao mito para refletir sobre os modos de sua atualização histórica, aqui, o cinema traz os povos-espíritos para a aldeia, possibilitando assim o ritual. As imagens, nesse caso, instauram e passam a habitar a cena mítica, como uma de suas agências.” (2017, p. 17). O filme de Pasolini é um documentário ensaístico em que o cineasta especula sobre a formação dos novos Estados-nação africanos após sua descolonização, remetendo-se ao mito inaugural do sistema de direito representado pela tragédia de Orestes.

André Brasil (2017, p. 25) mostra, então, como o filme dos Tikmũ'ũn constitui-se de imagens que encenam e transfiguram o mito numa forma poética e estilística própria do cinema – forma que deve ao recurso do *discurso indireto livre* a sua plasticidade e o modo de sua existência. Assim, o cinema – ao ser “atraído para dentro da cena ritual” e “diminuindo levemente o passo para comentá-la” (2017, p. 25) – instaura circuitos de virtualidades em que a história remaneja o mito e o mito remaneja a história. O cinema serviria assim a constituição e justificação dos mundos, das realidades comuns, por meio de sua capacidade de “transfiguração poética e política”, tal como escreve Brasil (2017, p. 25).

CINEMA, EXPERIÊNCIA E IMAGINAÇÃO

O questionamento entre tecnologia e mito, cinema e magia pode ser colocado, igualmente, em outros termos (e de uma forma talvez ousada e arriscada): como uma discussão filosófica sobre a relação entre o ser e o não-ser (por sua vez, análoga à questão do visível e do invisível, da evidência e da aparência). Alain Badiou entende o cinema como experimentação filosófica tendo em vista que uma situação filosófica é “um encontro de termos estranhos uns aos outros”, “a elucidação de uma escolha”, “uma relação paradoxal” (2015, p. 31-36). Para o autor,

O paradoxo do cinema pode ser definido de duas maneiras: a primeira, mais filosófica, é dizer que ele constitui

uma relação inteiramente singular entre o artifício total e a realidade total. De fato, o cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução. Em outras palavras, o cinema é um paradoxo que gira em torno do “ser” e do “parecer”. (BADIOU, 2015, p. 36)

Nesse sentido, podemos dizer que o cinema se configura como um espaço de uma outra realidade possível, de uma abertura para outras releituras e interpretações do mundo. No cinema, o que se passa é um deslocamento qualitativo entre o mundo e a imagem do mundo, operada por uma mediação espectral. A tensão entre o “ser” e o “parecer” induz uma tomada ética de posição do olhar, desvinculada, contudo, dos moralismos de uma racionalidade que privilegia o ser em detrimento do “não-ser”. É neste intervalo ínfimo entre o ser e o parecer que se instala o espaço de imaginação não menos real quanto a realidade que projetamos sobre o próprio mundo. O cinema expõe a tensão originária, o paradoxo constitutivo da formação das ordens sociais – a artificialidade de suas instituições, de seus ritos e crenças, das hierarquias e privilégios de classes –. bem como encena a arbitrariedade das posturas e dos gestos que designam o regime de visibilidade que investem essas mesmas ordens. Os filmes põem em cena o cadinho das relações sociais e humanas e, ao fazê-lo, instituem um espaço irisado da experiência – complicada no entrelaçamento de uma tríplice dimensão: da ordem do inteligível, do sensível e, não menos importante, do imaginativo. Assim, a experiência, sempre complexa, apresenta-se em tonalidades múltiplas no sensível e na percepção – sendo mais ou menos intensa para uns do que para outros, mas acionando diferentes frequências nas sensibilidades germinantes.

Cezar Migliorin e Isaac Pipano nos lembram que “o cinema, assim como a educação, funciona devolvendo algo do sujeito ao mundo, inventando um receptor para essa devolução. Uma devolução que não da coisa em si, mas da coisa atravessada por uma mediação estético-política” (MIGLIORIN e PIPANO, 2019, p. 97). Ao inventar este espectador, o cinema inventa as condições de mediação pelas quais o mundo é reinventado em imagem – imagem como forma inteligível e sensível, mas, igualmente como reserva de *imaginação*, imagem em ação. Assim se pode dizer que o cinema *faz experiência* do mundo por meio de uma *tomada* e uma *devolução* estético-política do mundo, transfigurando-o e

perturbando, por vezes, as naturalizações do olhar, por um lado e, por outro, transformando os regimes normativos das maneiras de ver, perceber e sentir.

Outra forma de conhecer, o cinema caracteriza-se por sua extrema visibilidade, mas também pela vibração luminosa que lhe confere a irisação cromática dos afetos e emoções que as imagens veiculam. Seria preciso então reabilitar, nos processos educativos, de um lado o sentido da *experiência* e de outro o da *imaginação*. Assim, associando-se os dois, dizemos com Agamben que:

Nada pode dar ideia da dimensão da mudança ocorrida no significado da experiência como a reviravolta que ela produz no estatuto da imaginação. Dado que a imaginação, hoje, eliminada do conhecimento como sendo 'irreal', era para a antiguidade o *médium* por excelência do conhecimento. [...] Longe de ser algo irreal, o *mundus imaginabilis* tem a sua plena realidade entre o *mundus sensibilis* e o *mundus intellegibilis*, e é, aliás, a condição de sua comunicação, ou seja, do conhecimento. (2005, p. 33)

É esse sentido da imaginação, sua capacidade mediadora como *condição da comunicação e do conhecimento* que Adriana Fresquet afirma como elementar na experiência da educação por meio do cinema (2017, p.29). O cinema oferece a possibilidade de experimentar o mundo a partir de seus próprios elementos – o real como matéria prima de uma linguagem – mas não menos pelos investimentos da imaginação. Não por acaso, Pasolini (1982, p.138) dizia do cinema que este era a *escrita do real*, porque o real, ainda que confinasse sua aparição à condição criptográfica tal qual os hieróglifos, constituía a sua matéria expressiva por excelência, e era por sua capacidade de conjugar uma “qualidade onírica” à aparição dos objetos que o cinema não podia esgotar os esforços de se fazer “cinema de poesia”. Por manifestar-se como “concreção objetal” e não como sentido, esta *escrita do real* estaria sempre à espera de uma decodificação, de um jogo de tradução. Mas se há decodificação possível, é apenas por meio de uma relação especular, sensível com os meios expressivos do próprio cinema. É nessa esteira que Cezar Migliorin se situa quando afirma do cinema que, se “por um lado, ele é mundo, por outro ele é alteração” (2010, p. 106).

A experiência como fundação de saber é pensada por Larrosa (2002) em termos de uma interrupção no fluxo da realidade. Se, por um lado, a imaginação inerva a experiência, por outro, a experiência se dá na carne do real. Larrosa propõe um saber da experiência como alternativa à pedagogia entendida seja como ciência aplicada, seja como práxis crítica. O que nos interessa é a sua definição de experiência como aquilo “que nos passa” que se funda na duração do tempo e na disponibilidade exercitada nos sujeitos para ver, ouvir, perceber, sentir e conhecer as coisas (2002, p.21-24). Larrosa retoma também o sentido diaspórico presente na etimologia da palavra: *ex-pereor* supõe a aventura da viagem, o deslocamento para fora das fronteiras, bem como a travessia e o exílio (2002, p.25). Interessa aqui perceber o cinema como um produtor de experiência que desloca a consciência de ser e estar, a ideia de sujeito, em direção à alteridade e ao desconhecido. Por outro lado, o saber fundado na experiência é também um saber dos sentidos, aquém ou além da cognição do mundo.

Se é verdade que o cinema dá uma visibilidade ao mundo de tal forma que é capaz de “alterá-lo”, seria possível compreendê-lo, então, em uma perspectiva pedagógica, como ferramenta cosmopoética que visa uma transformação, uma reinvenção do mundo como mundo comum; pois, à medida que transforma nossa percepção sobre o mundo, o cinema é capaz de fazer perceber as estruturas de poder no interior das produções sociais e culturais da civilização. Se o pensamento decolonial é uma questão de atitude, de postura frente ao mundo, o cinema pode ser o meio pelo qual esta postura, esta atitude, podem ser encenadas – e transfiguradas. Mas o cinema é o lugar, também, do *comum*, o nome que se dá ao espaço da partilha e distribuição das posições e dos liames sociais, ao mesmo tempo da comunicação e aproximação – entre sujeitos, entre diferentes, entre humanos e não humanos – e da distância e separação – que não deixam de preservá-lo como lugar do outro e do heterogêneo, da dissidência e do dissenso. Comum, como resume Rodrigo Silva, “que seja espaço de inclusão ou de abertura ao ‘desconhecido comum’, um convite à conjunção sem identificação, à existência dada na exterioridade da relação e não na interioridade de uma identificação ou uma ‘comunhão’” (2011, p. 24). Comum como coexistência das diferenças e co-extensão das distâncias que conectam e separam. O jogo possível da democracia, portanto, encontra-se indissociável da invenção de um comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A opção decolonial pressupõe uma forma de escovar a história da cultura ocidental a contrapelo, um gesto de resgate nas dobras da história das ideias, dos saberes e das formas de vidas silenciadas pelo processo colonial. O cinema, por muito tempo, foi associado ao conjunto dos instrumentos técnico-pedagógicos de integração dos povos originários e de alienação das populações marginalizadas. A democratização de suas ferramentas permitiu uma reorientação de sentido. Para nós, então, o cinema vem reposicionar a questão de Marie-José Mondzain (2002): “podem as imagens matar?” cuja formulação emprestamos de Amaranta César (2013): “podem as imagens salvar?”. Significa dizer que a imagem é tomada no centro do debate estético e político, que decide pela vida cultural e social dos povos e grupos minoritários, no âmbito de suas lutas e reivindicações. Ao reorientar o debate sobre as imagens numa perspectiva decolonial, perguntamo-nos se o cinema – e que cinema – é capaz de realizar reivindicações político-existenciais que esses povos e grupos lançam ao mundo.

Se a imagem efetivamente comporta as virtualidades do desejo e do imaginário, se dela se pode dizer que opera sobre a realidade reinvestindo-a de camadas de sentido, de afeto e imaginação, encenando concepções e modos de vida ameaçados, pode-se dizer que, sendo produtor de imagens, o cinema é, com direito, uma tecnologia de encantamento. O cinema como uma cosmotecnologia encantatória faz do mundo real a matéria prima, a arquitetura dos desejos e imaginários, de onde extrai suas próprias potências. Das imagens dizemos, então, que são a contraparte do real, sua parte maldita, não-dita – mais propriamente, não-vista ou mal vista –, mas assim o é, porque são elas mesmas o espaço de transfiguração do real, de transfiguração das lutas perdidas ou ainda não realizadas, dos desejos de transformação de mundo, das modalidades de re-existência plástica das vidas marginalizadas.

Perguntamo-nos que sorte de cinema realiza ou estaria apto a encenar as concepções subjacentes às práticas de re-existência; em que o advento do cinema nas práticas cotidianas de tais grupos podem contribuir para pensar horizontes educacionais, político-existenciais e socioculturais baseados em conceitos tais como de *buen vivir* dos povos quíchua, de *re-existir* das práticas insurgentes de que fala Catherine Walsh, de *ayllu-nomy* que sugere Mignolo – isto é, o pensamento votado

à integração das dimensões econômica, social, política e educacional da vida comunal dos povos andinos (MIGNOLO, 2008, p. 322).^[18] Ainda, perguntamo-nos sobre como o cinema dá a ver e faz pensar o sentido de “tekoha” e “teko”, que definem, entre os guarani-kaíowá, uma especial comunhão entre território e modo de vida (BRASIL, 2020, p. 113). Por fim, acreditamos que é a partir de sua potência cosmopoética que se instaura e se restaura um cinema possível ao pensamento decolonial e às questões urgentes que ele envolve em nossa sociedade.

¹⁸ Em alternativa à *oiko-nomy* (economia), cujo sentido moderno parece ter obliterado a acepção grega.

REFERÊNCIAS

- ALBÁN, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine (Org). **Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir.** Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, pp. 89-117, maio - agosto de 2013.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: Xamanismo e Tradução. **Mana**, v.4, n.1: p.7-22.
- CESAR, Amaranta. Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco. **Devires**, v. 10, n.2, p.12-23, Belo Horizonte, 2013.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono.** São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- CUEVAS MARÍN, Pilar. Memoria Colectiva: hacia un proyecto decolonial. In: WALSH, Catherine (Org.). **Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.** Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II – A Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Invenção da Histeria – Charcôt e a Iconografia fotográfica da Salpêtrière.** Rio de Janeiro: MAR/Contraponto, 2015.
- ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase.** Trad. Beatriz Perrone-Moisés e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. Os Xamãs e as Máquinas: sobre algumas técnicas contemporâneas do êxtase. In: BELISÁRIO, Adriano (Org.). **Tecnomagia.** Rio de Janeiro: Imotirô, 2014.
- HUGH-JONES, Stephen. "The Gun and the Bow: Myths of White Men and Indians". **L'Homme**, vol.28, n.106-107, p.138-54.
- MAFFESOLI, Michel. **Homo Eroticus – Comunhões Emocionais.** Trad. de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramon (Comps.). El giro decolonial. **Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO. Siglo del Hombre Editores. 2007.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de Brincar.** Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- MIGLIORIN, Cezar. Cinema e escola sob o risco da democracia. Dossiê: Cinema e educação: uma relação sob a hipótese de alteridade. **Revista Contemporânea de Educação**, Rio de Janeiro, v.5, n.9, p.104-110, jan./jul. 2010.
- MIGNOLO, Walter. Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (coords.). **Teoríassin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate.** México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

MONDZAIN, Marie-José. **L'image, peut-elle tuer?** Paris: Bayard Éditions, 2002.

OVERING, Joanna. The shaman as a maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon. **Man**, v. 25, n. 4. p. 602-619.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio & Alvim, 1982.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - **Rebeca**, 10, v. 5, n. 2, jul-dez. 2016, p. 1-26.

SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO, Luiz. **Fogo na mata: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

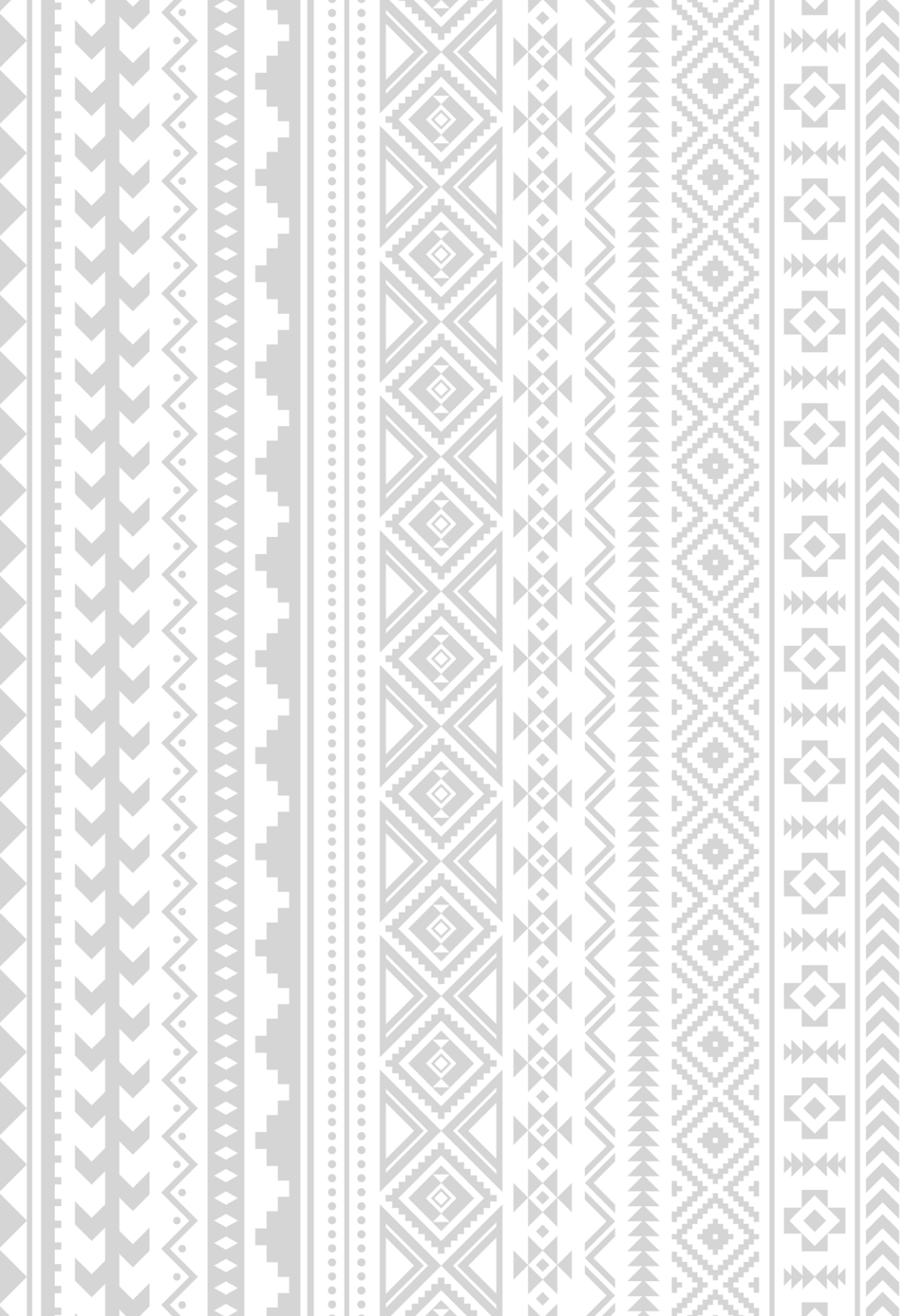
SULIVAN, Lawrence E. **Icanchu's Drum: An Orientation to Meaning in South American Religions**. New York: Macmillan, 1988.

TUBINO, Fidel. **La interculturalidad crítica como proyecto ético-político**. In: Encuentro continental de educadores agustinos. Lima, 24-28 de enero de 2005. Disponible en: <http://oala.villanova.edu/congresos/educación/lima-ponen-02.html>.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. Revista de Antropologia, v. 36, p. 81-121.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. **Mana**, v. 2, n. 2, p. 115-44.

WARBURG, Aby. Imagens da Região dos Índios Pueblos na América do Norte. In: **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



Reflexões sobre autoria no filme indigenista sobre os Yanomami *A Última Floresta*^[19]

ANGELA GOMES

Qual seja a linguagem artística, o conceito ou noção de autor e autoria é um tema um tanto labiríntico, com interpretações diversas que podem ir desde a concepção da ideia inicial de uma obra ao artefato final em si. Assim a autoria, e sua atribuição, pode ser considerada por aspectos das contribuições no campo das subjetividades ou objetividades, no aspecto estético/narrativo, linguagem ou forma da obra, ou o jurídico, legal ou mercadológico que, inevitavelmente, passa pelo direito autoral e propriedade intelectual, o que não raro é um campo propício a controvérsias. Tampouco é tema novo, com suas raízes no campo das tradições das artes visuais e literárias. As teorizações mais recentes tomam fôlego pelo menos desde a segunda metade do século passado quando o assunto se torna objeto de discussão novamente, seja para tentar responder ou para contestar a emblemática proposição feita por Barthes em 1968 (2004) sobre a “morte do autor”, ou por Foucault em 1969 (1992) sobre o “que importa quem fala”.

Foucault destaca que a autoria aparece na cultura ocidental quando se começa a atribuir individualidade aos textos ou às obras: “Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências.” (1992, p. 269). Em termos de concepção de obra artística, a raiz da questão é situada a partir da pintura e literatura, mas obviamente hoje se estende para outras áreas e linguagens modernas e contemporâneas com a mesma complexidade, como é o caso das imagens em movimento como o cinema ou as diferentes linguagens, formatos ou gêneros do audiovisual.

¹⁹ Trabalho inicialmente apresentado no Enecult 2022 - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, com uma versão publicada no Anais do evento.

No cinema, pode-se considerar que o lugar da autoria teve como precursor o crítico francês Alexandre Astruc no final da década de 1940, cujas ideias foram desdobradas por outros críticos como os membros do grupo da revista *Cahiers du Cinéma*, desembocando na corrente francesa da Política dos Autores (*politique des auteurs*) liderada por François Truffaut, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol. De outro lado, o assunto é tomado por pesquisadores anglo-saxões tendo como nome proeminente o crítico estadunidense Andrew Sarris, com a Teoria do Autor. Ambas as correntes trazem à tona posicionamentos críticos e nem sempre convergentes, relativos a noções de subjetividade ou objetividade, da perspectiva do diretor ou roteirista impressa na obra, para pensar, dizer ou questionar quem é, quem pode, ou mesmo se cabe reivindicar esse lugar em um filme.

A genealogia da discussão da autoria no cinema foi abordada com profundidade por diversos pesquisadores como Freire (2005, 2012), Serafim (2009), Jost (2009), por exemplo. Freire enfatiza que tal análise sempre teve como objeto o filme de ficção, e em especial o filme comercial/industrial hollywoodiano. Assim, a autoria no documentário foi desconsiderada, como se fosse uma questão menor, até que nas últimas décadas a força do filme de não ficção no cenário de produção e circulação fez a discussão emergir novamente e se atualizar, trazendo para a cena a autoria no filme de não ficção em suas várias vertentes, desde o documentário para fins comerciais, ou o documentário antropológico ou etnográfico, e mesmo os filmes que desafiam essas fronteiras e categorizações.

No filme de ficção, a ideia de autoria normalmente é atribuída à/e por causa da mediação de funções de destaque e controle na hierarquia de produção - a despeito da contribuição potencial ou real de uma equipe enorme, - e do trabalho e concepção em torno de uma ideia/história “inventada” por alguém. No filme de não ficção, ou documental, essa noção é ancorada primeiramente na mediação que se faz entre o mundo histórico, real, e a representação e interpretação que se faz dele, imprimindo uma visão de mundo, uma voz ou um ponto de vista, como define Bill Nichols (2012). De todo modo, a discussão se mantém centrada no modelo de produção de mercado industrial, mesmo considerando suas adaptações a mercados distantes dos parâmetros hollywoodianos.

Entretanto, atualmente se observa um novo cenário em que a produção audiovisual se expande tensionando formatos, vertentes,

gêneros ou categorias estabelecidas. Quando se pensa nos cinemas indígenas (filmes produzidos por indígenas), ou nos filmes indigenistas com participação indígena efetiva, ou mesmo os cinemas de grupos ditos minoritários como os de realizadores negros, periféricos, mulheres, LGBTQIA+ etc., um dos elementos que está no cerne desse tipo de produção é a força do coletivo, como coletividade no sentido de um comum a todos. Portanto, se a raiz da atribuição da autoria está na individualização da criação, como disse Foucault, como podemos pensar o lugar da autoria nesses casos?

Nesse sentido utilizo o filme *A Última Floresta* (Brasil/2021) para refletir sobre a questão. O documentário é dirigido pelo cineasta brasileiro Luiz Bolognesi e tem roteiro em coautoria do líder e xamã yanomami Davi Kopenawa, que também é personagem na obra. Traço uma análise sob a ótica da autoria no documentário a partir da proposta que o filme traz de autoria compartilhada entre o diretor-roteirista não indígena com o líder yanomami. Também agrego reflexões sobre questões mais formais da obra fílmica no plano dos conteúdos e suas formas de expressão narrativa, como o uso da linguagem híbrida com os recursos de encenação em sequências performadas pelos próprios indígenas, e o hibridismo da própria construção narrativa a partir da escolha dos eventos, que colocam o filme na situação fronteiriça do documentário e da ficção.

O filme *A Última Floresta* retrata o cotidiano de uma comunidade Yanomami, povo indígena que vive em um território no extremo norte do Brasil e ao sul da Venezuela, entre os estados de Roraima e Amazonas. No filme, o xamã Davi Kopenawa, fazendo o papel de si mesmo, lidera os demais xamãs, pajés e líderes para convocar os espíritos da floresta em busca de proteger as tradições de sua comunidade, assim como dos perigos que rondam seu território com o avanço predatório dos brancos, que em várias frentes os ameaçam.

O filme teve sua estreia mundial em março de 2021, na mostra Panorama do Festival Internacional de Cinema de Berlim. Depois de percorrer vários festivais internacionais, estreou no Brasil na 26ª edição do É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários, em abril, e em setembro de 2021 nas salas de cinema. Bolognesi é um reconhecido cineasta (diretor, produtor e roteirista), com obras de diversos gêneros ou categorias. Seus filmes sempre fizeram boa carreira em mostras e festivais de diversos países, com prêmios nacionais e internacionais.

Sua obra anterior é também um documentário com a temática indígena, *Ex-Pajé* (2018), vencedor do Prêmio Especial do Júri nos festivais de Berlim e Chicago, entre outras premiações.

Davi Kopenawa é líder político e espiritual do povo Yanomami, uma das mais importantes e reconhecidas lideranças indígenas do país. Quando jovem viveu entre os brancos e como eles, e fez a opção de se reintegrar aos seus e virar xamã para lutar pela vida, cultura e território de seu povo, exercendo uma espécie de mediação ou diplomacia entre os Yanomami e os não indígenas do país ou do exterior, os “napë” ou “brancos”, os não indígenas na língua Yanomami. Luta que ele encabeça desde o início da década de 1980, depois de ver seu povo ser quase exterminado por doenças como malária e tuberculose trazidas pelas invasões de garimpeiros em suas terras. Depois de muita luta conseguiu o reconhecimento oficial do território Yanomami pelo governo brasileiro, em 1992, o que lhes trouxe algumas garantias legais, mas não impediu que 16 indígenas fossem mortos no ano seguinte por garimpeiros, na chacina que ficou conhecida como massacre de Haximu, uma das aldeias Yanomami em Roraima. Esse crime é o único caso de genocídio confirmado e reconhecido pela Justiça brasileira.

Trinta anos depois, a luta de Kopenawa e seu povo passa novamente por momento crítico. Durante o governo Bolsonaro (2019-2022) o povo Yanomami foi uma das etnias que mais sofreu com o assédio, opressão e violência empreendidas contra si e seus territórios, com o apoio das forças dos governos nas diversas esferas. A desestruturação da assistência à saúde e a invasão das terras para garimpo ilegal deixou uma série de impactos sanitários, ambientais, socioculturais e econômicos sobre as comunidades. Conforme noticiado pela imprensa, nesse período de governo Bolsonaro, 570 crianças de até cinco anos morreram de doenças evitáveis nas Terras Indígenas Yanomami no Amazonas e Roraima, causando comoção internacional. No início de 2023 o governo Lula decretou situação de emergência de saúde na área para que uma série de medidas pudessem ser tomadas para controlar a crise humanitária instalada. “A queda do céu”, como prevê Kopenawa e seu povo, parece mais iminente do que nunca.

Vale ressaltar que esta análise fílmica está balizada também por uma análise paratextual do filme para ampliar o entendimento da obra. Além disso, estas reflexões passam também pelo meu “lugar de fala”, por minha perspectiva por ser da e viver na Amazônia, lugar-tema do

filme. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.12-13) “a análise trabalha o filme, ao mexer suas significações, seu impacto,” e também “trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões”. Da mesma forma, qualquer criação está permeada das posições de sujeito que ocupamos.

A BUSCA POR UMA AUTORIA COMPARTILHADA E A LINGUAGEM HÍBRIDA NO FILME

No prefácio do livro *A Queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami* (2015), espécie de autobiografia de Davi Kopenawa escrita por ele e pelo antropólogo francês Bruce Albert, Viveiros de Castro traça uma linha comparativa entre esta obra e *Tristes Trópicos* (1955), de Claude Lévi-Strauss, para demonstrar a grandeza da qualidade literária e a importância da obra escrita por Bruce Albert e Davi Kopenawa. Ele o faz afirmando que ambas as obras são inovadoras e revolucionárias do ponto de vista da enunciação, do discurso, da narrativa antropológica sobre os povos originários da América, os ameríndios, definindo-as como obras de “narrativa etnográfica ao mesmo tempo poética e filosófica, crítica e reflexiva” (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 12). Toda essa deferência ao livro *A Queda do Céu...* muito se deve ao lugar que os autores ocupam na narrativa, em que o antropólogo/escritor Albert coloca sua escrita e voz muito mais a serviço da escrita e voz do xamã/escritor Kopenawa, por vezes sendo mais um tradutor dessa espécie de autobiografia do líder Yanomami. De modo geral é difícil dizer onde está a mão de um ou de outro, ou onde a autoria de um ou outro é mais presente, e quando isso ocorre é dito de forma clara no texto, demonstrando um cuidado de Albert com a inscrição de Kopenawa como autor.

Quem conhece o livro, ao ver o filme é logo remetido a essa obra, levado a perceber semelhanças não apenas nos temas abordados, sobre as questões enfrentadas pelos Yanomami e sua cosmovisão, mas também ao inscrever a autoria do xamã e líder Davi Kopenawa na obra audiovisual, como roteirista, além de personagem.

Essa marcação de autoria a partir da assinatura do roteiro é um ponto que me chamou a atenção ao assistir ao filme e me fez refletir sobre a autoria no documentário de modo geral, mas neste em particular. Não que seja um assunto novo, mas por ser um filme com temática indígena, o que por si só já implica uma série de questões singulares de

produção e realização, e por apresentar questões éticas e políticas, que se refletem na questão da autoria. O fato de um indígena e não-cineasta assinar o roteiro talvez seja um tanto inédito nos filmes dos “napê” (brancos, não indígenas). Esse é um dos principais elementos inscritos no texto filmico (nos créditos) que sinalizam a intenção e abordagem do diretor (branco e paulista) de fazer um filme em coautoria com o povo indígena Yanomami, tal qual o livro. Esse fato também se relaciona com os arranjos de produção, visto que esse povo é extremamente esclarecido sobre sua condição e seus direitos, pois está em luta continuada contra as mais diversas formas de opressão que a sociedade não indígena lhes inflige. Eles têm consciência do quanto a imagem de cada um deles pode reforçar a opressão e preconceitos de todas as formas sobre a comunidade.

Na pesquisa extra filme sobre a produção, percebemos que a coautoria, assim como a intenção do diretor, se afirmou no diálogo travado na realização do filme, muito pela posição de Davi Kopenawa em não querer ser apenas personagem, o que implica o risco sempre presente de se tornar apenas “objeto de observação”, e por saber da potência do filme como comunicação com a sociedade não indígena, num momento político delicado e conflituoso que seu povo atravessa. Uma das condições exigidas era que ele participasse da produção, que tivesse voz ativa na realização, para de alguma forma garantir uma imagem autocontrolada de seu povo. Assim participou das discussões do quê, quando e como filmar, da ideia inicial até o filme montado, além de outros arranjos de produção para alcançar a proposta de imprimir no filme a autoria compartilhada. Este é um método de trabalho na produção audiovisual que resgata o sentido da antropologia compartilhada ou etnografia filmica compartilhada, preconizada pelo etnógrafo e cineasta Jean Rouch, “pautada numa divisão supostamente equilibrada (mas sempre suspeita) da dimensão autoral do filme com os mais diversos personagens envolvidos na trama” (LESSA, 2014, p. 97).

Mas, se a autoria compartilhada é um dos pontos publicizados como característicos do filme, isso não chega a ser transposto claramente para o texto filmico, pois que a obra privilegia o “ponto de vista observativo” (NICHOLS, 2012), mesmo que em proximidade dos sujeitos. Davi Kopenawa é um dos personagens retratados, uma espécie de protagonista, acompanhado pela câmera a documentar, registrar, retratar sua dinâmica de líder entre a sua e as demais aldeias. Além disso,

em nenhum momento diretor ou fotógrafo, por exemplo, entram em campo, ou a “fabricação” da obra escapa para a diegese do filme, que dê a ver ao espectador essa proposta, que assim permanece restrita aos bastidores da produção, deixando apenas rastros.

RASTROS DA COAUTORIA IMPRESSAS NA FORMA DO FILME

A abertura de um filme é um elemento importante da composição de uma obra fílmica, pois cumpre uma função fundamental que é situar, posicionar o espectador sobre o filme, o tema, o gênero, o tom da narrativa, criar expectativa para o que se verá, e consequentemente sobre o que esperar da obra. Nesse sentido, costumo observar atentamente a cena que abre cada texto fílmico, com seus signos presentes, as imagens, os planos, e qualquer elemento que possa indicar tal composição. Acredito que muito do que o filme pode provocar no receptor, seja o sentido de identificação ou representação, ou mesmo de repulsa, tem a ver com a abertura, como ele começa, como esse “conteúdo-expressão” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 41) nos é apresentado. Assim, o filme *A Última Floresta* inicia com o texto reproduzido abaixo numa cartela em fundo preto.

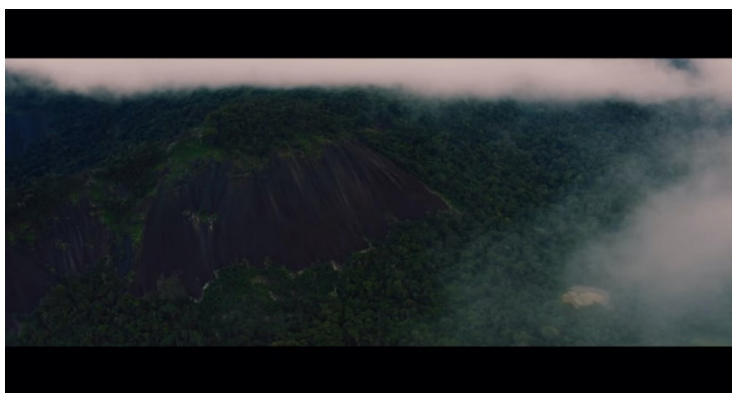
“Os Yanomami vivem em um território no norte do Brasil e sul da Venezuela há mais de mil anos. Quinhentos anos antes desses países existirem, eles já estavam lá.”

Depois desse texto entra a primeira imagem propriamente dita do filme. Uma tomada aérea que proporciona uma visão de cima da floresta, a se aproximar lentamente da mata densa, do verde exuberante onde a vista se perde. O foco se fecha, a imagem se aproxima, e o dissipar das nuvens baixas vai revelando a aldeia Yanomami em sua formação circular como quase um pontinho, um detalhe, no canto inferior direito da tela.

Para uma obra que tem a proposta da autoria compartilhada, que busca diminuir o distanciamento entre diretor e personagens, iniciar com o texto em terceira pessoa dizendo que “eles” já estavam “lá” (grifo meu), os coloca de certa forma “distantes”, como “o outro”, e os separa da autoria do filme, mencionada anteriormente. Percepção que é reforçada pela imagem que se segue (Figura 1), pois que chega de fora e por cima, não a mostrá-los, mas a escondê-los no meio da imensidão

da floresta. Apesar da intenção (boa) do diretor de fazer um cinema compartilhado, em diálogo com o povo retratado, a abertura (texto e imagem) conota uma certa ambiguidade, pois que marca o olhar externo, estrangeiro, dos que vêm de fora ou não pertencem a esse lugar. Talvez isso denuncie a dificuldade de na prática se conseguir mudar a perspectiva exógena, quando se fala em cinema realizado por não indígenas, mas com a temática indígena, visto que o distanciamento entre um e outro está enraizado na formação do brasileiro, na “colonialidade” que persiste (QUIJANO, 1992), essa mentalidade resultante do processo histórico-social imposto pelo sistema moderno-colonial-capitalista.

Figura 1: print de frame da imagem inicial do filme



Como relatam os autores estudiosos e críticos da formação histórica e social da Amazônia, a região tem sido vista desde o início da colonização como um espaço repositório de recursos naturais, um lugar inerte, de reserva de riquezas à espera de exploração e expropriação, como se aqui houvesse um vazio demográfico ignorando a ocupação humana milenar da região (SOUSA, 2019). Um espaço cuja representação tem sido ao longo do tempo carregada de um viés estereotipado, impactando também no olhar sobre sua população, e a população indígena em particular. Olhar que também foi construído pelas representações imagéticas e narrativas audiovisuais exógenas e exotizantes, primeiro pelo olhar do explorador-viajante curioso em desbravar “o inferno verde” (GONDIN, 2007), depois pelo registro de antropólogos, cineastas e fotógrafos em busca do outro exótico.

Nesse sentido, uma imagem aérea sobre a floresta verde e exuberante já é uma imagem comum, e muitas vezes clichê, no cinema sobre a

Amazônia, e que muitas vezes reforça ideias estereotipadas de “lugar isolado”, ou de local de “gente que vive no meio do nada”, ou “que há muita floresta para pouca gente ou pouco indígena”. Daí que tais escolhas podem ser arriscadas. Embora a abertura tenha me remetido a essa questão desde a primeira visada, pode-se dizer que o filme se arrisca, mas contorna o clichê, talvez pela plasticidade da imagem e o ritmo sem exageros ou excessos. Embora também não tenha conseguido abdicar dela.

Da tomada aérea inicial corta para uma já dentro da floresta, em que um indígena caça com arco e flecha numa espécie de pântano. A conotação do isolamento continua, pois é um longo plano da ação solitária desse Yanomami, que depois de algumas tentativas consegue fisgar sua presa. Mais uma tomada dele caminhando com a caça embrulhada em folhas nas costas se aproximando da aldeia; depois entrando na maloca. Com ele o filme põe o espectador diante do personagem principal do filme: a comunidade Yanomami. A partir daí apresenta o dia a dia da aldeia com naturalidade. Homens, mulheres e crianças agindo em suas atividades cotidianas, sozinhas ou em grupo, nos afazeres domésticos, na caça, pesca, alimentação familiar, no banho de rio, ou seja, mostrando como vivem em sintonia com a floresta, com a natureza. O filme também evidencia como os ensinamentos são passados dos pais aos filhos, dos mais velhos às crianças ou aos mais jovens, como a dizer quem são e como vivem em sua humanidade cotidiana.

CONSTRUÇÃO NARRATIVA ENTRE A FICÇÃO E O REGISTRO DO REAL

Mas como Davi Kopenawa mesmo diz no filme, quem vive “na outra margem do mundo não enxerga, pensa que na floresta tudo é bonito”, logo se passa da calmaria da vida harmoniosa com a floresta para uma situação de tensão em que um grupo de indígenas se prepara para confrontar e expulsar um grupo de garimpeiros que estava no rio próximo à aldeia.

Com leveza e de forma orgânica, o filme opera transições entre momentos mais contemplativos ou observativos do cotidiano e momentos de conflito e tensão. E é nesse ritmo que a narrativa se constrói e avança, alternando uma linha que apresenta o modo de vida Yanomami, e outra na qual os conflitos e as ameaças rondam o povo da floresta. Seja pela questão da invasão ilegal pelo garimpo e suas consequências

nos rios, afetando a seguridade e soberania alimentar e a saúde dos indígenas, seja com o consumo de mercadorias industrializadas, a tecnologia, ou as (falsas) promessas de vida melhor na cidade.

O filme explora o hibridismo da linguagem e das possibilidades cinematográficas para fugir da centralidade da palavra falada, tão comumente ligada à concepção de documentário, numa tentativa de superar tal discussão. Arlindo Machado (2011, p. 10) afirma que no documentário híbrido “muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação.” E *A Última Floresta* transita harmonicamente nessas diferentes dimensões narrativas.

Faz isso, por exemplo, para falar da cosmovisão Yanomami sobre a criação do mundo. Sai do que seria uma entrevista ou uma narração de Davi Kopenawa sobre o mito da criação do povo Yanomami para a encenação de forma inventiva e orgânica, em que dois jovens indígenas dramatizam o início de tudo representando os irmãos Omama e Yoasi, que seriam os primeiros Yanomamis e origem do povo atual. E explica a cosmovisão Yanomami sobre a formação dos rios e lagos, que saciam a sede deles desde esses tempos imemoriais.

O filme também usa a encenação para abordar o lugar do sonho na cosmovisão Yanomami. Para muitos povos indígenas, o sonho é compreendido como uma instituição mental que opera em sintonia com a prática da vida, que informa a vida, produz decisões vitais, e não é apenas experiência onírica. Segundo Ailton Krenak (2019, p. 25), diferentes povos reconhecem o sonho não como experiência cotidiana mental, mas como um exercício disciplinado relacionado “à formação, à cosmovisão, à tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas”. Portanto, o sonho ocupa boa parte da narrativa.

Logo no início do filme, são apresentadas imagens de observação e Davi Kopenawa fala do sono e do sonho, facilitado na experiência Yanomami, pela distância do mundo urbano e da energia elétrica. Porém, perto da metade do filme, o tema volta em forma de trama, pois é introduzido o conflito de uma indígena cujo marido saiu para caçar e não voltou. Aqui o hibridismo opera novamente, pois a intenção não é o evento em si, mas uma forma de dramatizar uma situação em que o sonho opera na prática da vida cotidiana, como elemento de resposta a

fatos vividos. A mulher passa a encenar a si mesma na busca pelo marido e na tentativa de entender o que aconteceu a ele, se foi apanhado por animais, enfeitiçado por um ser da floresta, encantado pela mulher-peixe do fundo do rio, ou aliciado por garimpeiros.

Esse recurso da encenação, de certa forma dramatizando alguns eventos reais em que os próprios indígenas performam situações vividas, se aproxima do que pode ser entendido por autoficção. Isso dá ao filme certo tom de narrativa fictícia, mesmo que imbricada no real. É um recurso que vem sendo muito utilizado por filmes contemporâneos brasileiros de cineastas não indígenas com a temática indígena, a exemplo de *A Febre* (Maya Da-Rin, 2019), *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (João Salaviza e Renée Messor, 2018), *A Terra Negra dos Kawa* (Sérgio Andrade, 2018), *Antes o Tempo não Acabava* (Sérgio Andrade, 2016), *As Hiper-mulheres* (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, 2011), *O Mestre e o divino* (Tiago Campos Torres, 2013), além de *Ex-Pajé* (2018), do próprio Bolognesi.

Do ponto de vista da fotografia e do som, vale dizer que a organicidade da construção fílmica em *A Última Floresta* muito se deve à composição desses elementos. Tanto a imagem em sua textura e cores, como o desenho de som no filme, traduz as características naturais do lugar, de forma que alude tanto à simplicidade da vida na floresta quanto ao universo metafísico que contorna a cosmogonia Yanomami.

Um dos pontos altos, uma espécie de clímax já na parte final do filme é o ritual xamânico. Davi convoca os demais xamãs Yanomami a fazerem um grande ritual para chamar a proteção dos xapiri (espírito), para que eles os ajudem a combater os espíritos maléficos trazidos pelo garimpo. É para esse momento que o filme vem preparando o espectador o tempo todo, para que nesse ponto se consiga captar pelo menos um pouco da essência complexa desse povo, “desse tipo de cosmos, o tipo de capacidade imaginativa e de existência que um povo originário como os Yanomami é capaz de produzir” (KRENAK, 2019, p. 13). O ritual é apresentado em atrativa visualidade, tanto pelo rito em si, com o transe a partir da inalação do pó da Yākoana, quanto pela singularidade aos olhos dos não indígenas, explicitando o empenho dos autores na captação da dimensão ritualística da cultura Yanomami. A câmera tenta não ser invasiva, a luz difusa tenta traduzir aquele ambiente e o desenho de som potencializa a dimensão transcendente da cena. Talvez a transpo-

sição filmica do ritual seja o ponto mais desafiador do filme, em função da dimensão do invisível que transborda do evento.

Com a transição do ritual do Yanomami para um ritual dos napë, uma conferência acadêmica em Harvard (EUA), Davi Kopenawa fala para uma plateia em que critica o consumismo dos brancos, que só prejudica a floresta e a vida dos indígenas. Fala do que é importante para os Yanomami: os animais, a fertilidade da floresta, a vida em coletividade, o seu modo de vida e sobrevivência. A existência. Depois de algumas fotos e informações em cartelas de texto a ilustrar o discurso, vem a sequência final. Davi em plano aberto, de costas, sentado na cama do quarto de hotel, possivelmente em Harvard. Ele contempla aquele mundo lá fora, mas de um ponto de vista que só ele vê. Enquanto nós, vemos um Davi sozinho, pensativo, como que acuado pelos problemas trazidos pelo mundo dos napë. Mas, ele se levanta e abre a cortina, pronto a literalmente enfrentar esse mundo, como vem fazendo desde sempre para conter “a queda do céu”.

O CAMINHO AMBÍGUO DA COAUTORIA

Considero que conceder a coautoria do roteiro deste filme a Davi Kopenawa foi uma forma legítima, ética e também política, de reconhecimento da autoria da obra aos Yanomami, na pessoa de seu líder e xamã, mas também uma forma de aproximação para diminuir a inenxorável assimetria entre os autores. Uma assinatura de confiança, uma forma de marcar o contrato para a produção do filme, visto que os indígenas em geral, e os Yanomami em particular, já estão muito reticentes sobre ser “objeto filmico” e sobre como circulam sua imagem entre os não indígenas. Recorrendo a Viveiros de Castro (2015) quando se refere a pontos de vista e assimetrias entre antropólogo e indígena, há que se ter cuidado para não fazer essa aproximação buscando apenas englobar tal ponto de vista dentro do ponto de vista do observador. O que importa é a posição do autor, ou coautor napë, pois acredito que ao trabalhar com temáticas e povos indígenas o diretor deve estar sempre em posição de disponibilidade, de abertura para o encontro. E isso é transparente no filme.

Como obra filmica que articula recursos técnicos e estilísticos a serviço de um discurso narrativo, o filme *A Última Floresta* consegue abordar a questão indígena em toda sua complexidade com a profun-

didade que o tema exige, transitando com fluência e leveza entre o universo da memória, do imaginário e da poesia, para o da opressão e violência vivida pelos Yanomami. E consegue, afinal, mostrar “como é possível que um conjunto de culturas e de povos ainda seja capaz de habitar uma cosmovisão, habitar um lugar neste planeta que compartilhamos de uma maneira tão especial, em que tudo ganha um sentido. As pessoas podem viver com o espírito da floresta, viver com a floresta, estar na floresta” (KRENAK, 2019, p. 13).

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce, KOPENAWA, Davi. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Câmera-Stylo. **Revista Foco**, 2012. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> Acesso em 20 de mar 2022.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FREIRE, Marcius. A noção de autor no filme etnográfico. In: SERAFIM, J. F. (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor?. In: **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.294-298.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2 ed. Manaus: Editora Valer, 2007.
- JOST, François. O autor nas suas obras. In: SERAFIM, J. F. (Org.) **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- JULLIER, Laurent. **L'Analyse de séquences**. Paris: Nathan, 2002.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LESSA, Rodrigo Oliveira. O sentido da etnografia fílmica compartilhada de Jean Rouch em “Crônicas de um verão”. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador-BA, v. 3, n. 1 (abril 2014), p. 91-102.
- MACHADO, Arlindo Machado. Novos territórios do documentário. **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**. N. 11, dez. 2011, p. 5-24.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5.ed. Campinas, SP: Paurus, 2012.
- SARRIS, Andrew. **Notes on the Auteur Theory in 1962**. Film Culture, n. 27, 1-8, 1963.
- SERAFIM, J. F. O autor no cinema documentário. In: SERAFIM, J. F. (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- SERAFIM, José. F. (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 1ª. ed. 2015.

INFORMAÇÕES DO FILME

Título: A Última Floresta

País: Brasil; Ano: 2021

Dur.: 74', digital, colorido

Gênero: Documentário

DIREÇÃO: Luiz Bolognesi; ROTEIRO: Davi KopenawaYanomami; Luiz Bolognesi; PRODUÇÃO: Buriti Filmes e Gullane: Caio Gullane; Fabiano Gullane; Lais Bodanzky; Luiz Bolognesi; FOTOGRAFIA: Pedro J. Márquez ; EDIÇÃO: Ricardo Farias

Elenco

Davi Kopenawa Yanomami, Ehuana Yaira Yanomami, Pedrinho Yanomami, Joselino Yanomami, Nilson Wakari Yanomami, Júnior Wakari Yanomami, Roseane Yanomami, Daucirene Yanomami.

Sinopse

Em uma comunidade Yanomani isolada na Amazônia, o xamã Davi Kopenawa Yanomani tenta manter vivos os espíritos da floresta e as tradições, enquanto a chegada de garimpeiros traz morte e doenças. Os jovens ficam encantados com os bens trazidos pelos brancos e Ehuana, que vê seu marido desaparecer, tenta entender o que aconteceu em seus sonhos.

Desafios e perspectivas para a sociologia (do cinema) em *Ihiato - narrativas dos anciãos fulni-ô*, do Coletivo Fulni-ô de Cinema

PAULA MANUELLA SILVA DE SANTANA

INTRODUÇÃO

Este texto é o transbordamento de quase uma década de leituras e pesquisas do *Grupo de Estudos e Pesquisas Macondo*: artes, culturas contemporâneas e outras epistemologias, da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST), situada no Sertão do Pajeú, semiárido pernambucano. Como coordenadora do grupo, iniciei junto aos/às estudantes um longo processo compilatório de textos que não apenas tangenciassem a perspectiva decolonial, mas, sobretudo, evidenciassem práticas intelectuais dissidentes, articuladoras de uma práxis de intervenção no contexto social. A ideia era construir uma familiarização com categorias emergentes de análise crítica, mas também tomar contato com a(r)tivismos decolonizantes para alargar o potencial analítico das Ciências Sociais.

A partir da análise fílmica, literária e da intervenção em artes visuais, nos aproximamos de uma rede de práticas artísticas com abertura para outras epistemologias. No tempo circular dos povos indígenas, o cinema desses grupos nos chega como expressão de projetos políticos em rede que englobam o próprio *Macondo*, a universidade pública no semiárido e outros coletivos, diluindo fronteiras problemáticas como a oposição “academia” e “sociedade”. O diálogo com cineastas indígenas Fulni-ô, Pankararu e Guarani-Kaiowá, algo alimentado desde os primórdios do *Macondo*, abriu vereda para se pensar sobre as dissidências dos saberes e práticas de luta e autorrepresentação dos povos originários dos territórios no entorno do campus, por meio da escuta e aprendizagem com as proposições desses realizadores. Dissidência, na perspectiva aqui ensinada, é um movimento constante de ir e vir, aproximar-se e tomar distância.

Nesse exercício crítico-reflexivo, este texto propõe um diálogo que vai e volta a outras investigações e publicações do *Macondo*, no desejo de robustecer o alcance da Sociologia (do Cinema). Para tanto, analisa um dos primeiros filmes trabalhados nos encontros do grupo, à luz de Shohat e Stam (1996), a saber: o documentário *Ihiato - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô* (2015), do Coletivo Fulni-ô de Cinema. Hoje, mediante o escopo construído nos últimos anos, é possível compreender o potencial decolonial do cinema Fulni-ô em termos de teoria e prática, uma vez que subverte o padrão de poder colonial em várias esferas.

Neste sentido, surge a necessidade de escolher uma abordagem teórico-metodológica que vá além do contexto social, ressaltando nuances da sociologia (do cinema) e dos estudos pós-(de)coloniais. Entretanto, é importante frisar que o cinema indígena nunca coube nas categorias modernas hegemônicas dessas disciplinas. Um dos problemas que persistem em torno da ideia de pós-colonialismo diz respeito à tensão entre a produção teórica, puramente acadêmica, e aquilo que emerge dos movimentos sociais e, posteriormente, se converte em teoria. Naquilo que concerne ao cinema indígena, que não está dissociado da luta organizada por território, essa é uma problematização urgente.

A ideia aqui é, a partir de reflexões anteriores de pesquisas exploratórias desenvolvidas no grupo, erigir um manancial teórico-metodológico que possibilite articular as críticas elaboradas pelo giro decolonial, pelos estudos culturais, pelas epistemologias feministas e pelo pensamento indígena e do Bem Viver, que denunciam o esforço de negação do potencial racional de outras formas de conhecimento por parte do modelo hegemônico de racionalidade. Desta forma, miram-se as violências epistêmica, etnocida e ecocida das práticas discursivas acadêmicas perpetradas em prol da validade científica. Procura-se pensar, assim, contornos para uma práxis cinematográfica fronteiriça, com o alargamento de quadros epistemológicos que deixem margem ao empréstimo de saberes diversos.

Para tanto, adentrar em categorias nativas, nas interlocuções entre texto cinematográfico, texto científico, contextos sociais e saberes tradicionais é abrir senda para uma dialogia radical e profundamente intercultural, tanto para as Ciências Sociais quanto para os estudos cinematográficos. Em meio a essas linhas tênues, a ideia é travar um diálogo intercultural considerando o potencial decolonial de *Ihiato -*

Narrativas dos Anciãos Fulni-ô, filme do Coletivo Fulni-ô de Cinema que subverte o padrão de poder colonial em várias esferas.

EPISTEMICÍDIO DO PENSAMENTO INDÍGENA^[20]

Após anos de reflexões sobre cinema indígena, é impossível não pontuar nesse texto, que busca uma síntese, mas também uma análise fílmica, algumas outras considerações que foram desenvolvidas para publicação em periódicos ou apresentação em congressos.^[21] Por isso, alguns tópicos trazidos aqui procuram ocupar um flanco aberto nos estudos sobre cinema indígena nas Ciências Sociais e precisam ser reiterados com frequência. Já em Santana (2018), que se debruça sobre a obra documental da cineasta Jeanette Paillán, de origem Mapuche, refleti como o epistemicídio do pensamento indígena se apresentava como elemento balizador para qualquer discussão sobre a sua produção intelectual e artística. A modernidade, em sua origem, foi uma noção ocidental feita para pensar o Ocidente. Mais do que isso, significava a expansão de todo o ideário que envolve a noção de civilização para terras ultramarinas, incorporando elementos de outros povos e, no limite, “educando” e “civilizando” os “silvícolas”.

Em Santana (2017), começo o exercício de coligar um conjunto de debates epistemológicos de teorias do sul preocupada com o que Said (2008) ressalta ao problematizar que em quase todos os lugares do mundo não europeu a invasão colonial gerou algum tipo de resistência. Mas por onde andam essas ponderações no escopo das Ciências Sociais? A América Latina, neste cenário, é o espaço-tempo no qual se desenrola uma série de processos sociais ligados ao passado colonial e às demandas do presente globalizado. Assim, é pertinente aludir a um tipo específico de teorização pós-colonial ou decolonial^[22] que

²⁰ Neste capítulo, os termos “povos indígenas”, “povos originários” e “povos nativos”, bem como, com menor frequência, os termos “autóctones” e “nações primeiras”, estão sendo utilizados como sinônimos. Embora seja recomendável a opção pela aplicação de apenas um dos termos no sentido de unificar a terminologia exposta, fiz a opção de trabalhar com uma pluralidade de designações para o conceito de “indígena” e “originário”, termos mais recorrentes neste trabalho em função do lugar de emergência do corpus e da cinematografia estudada.

²¹ Algumas das ideias iniciais desse artigo foram desenvolvidas a partir de apresentações nos grupos de trabalho do Congresso Brasileiro de Sociologia (2021) e da Reunião Brasileira de Antropologia (2022). Contudo, não foram publicadas nos anais desses eventos.

²² O uso do termo “decolonial” ao invés de “pós-colonial” é uma indicação de Walter Dignolo (2008) para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade dos propósitos da luta por decolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos.

ganha força nesse contexto. Aníbal Quijano e Enrique Dussel têm exercido forte influência sobre o projeto e se associaram a ele; contudo, Domingues (2011) sinaliza que as perspectivas de ambos no tocante à modernidade são distintas.

Em contraste com disciplinas mais tradicionais, os estudos culturais, pós-coloniais e o giro decolonial fornecem um ponto de vista muito mais abrangente, pois condensam um instrumental e um olhar epistemológico capazes de se desdobrar em uma série de reflexões acerca das condições mínimas para uma crítica do saber contemporâneo, abrindo veredas no campo acadêmico para novos olhares, viabilizando a escuta de uma polifonia de vozes. Assim como nos estudos pós-coloniais de língua inglesa, os estudos culturais latino-americanos e a perspectiva decolonial também lançam sua visada para uma teoria da representação que leve em conta a subalternidade (SPIVAK, 2010).

No entanto, em consonância com Mudimbe (1988), advogo que a tradição das Ciências Sociais não pode ser desprezada. Assumir uma postura de investigação pautada pelo pensamento decolonial não anula, de maneira alguma, todo o arcabouço teórico construído por meio de teorias gerais em outros centros. É preciso estar pronto para manejar as ambivalências e linhas tênues da construção do conhecimento a partir de um lugar de fala decolonial e do pensamento científico hegemônico. A proposição intercultural e decolonial visa travar um diálogo entre as cosmologias não ocidental e ocidental. A partir daí, creio ser importante trazer ao debate Moreiras (2001) e sua elaboração em torno de uma “epistemologia tênue”. Para ele, é preciso considerar a instabilidade de generalidades e refletir a partir do descentramento, que, vale salientar, não significa um retorno a uma crítica essencialista a partir da construção de uma nova dicotomia “centrada” na periferia.

Diante disso, a colonialidade, como parte fundamental do projeto civilizatório da modernidade, nada mais é do que uma matriz de poder que essencializa e constrói aprioristicamente determinadas hierarquias (territoriais, raciais, epistêmicas, culturais, de gênero e de sexualidade). Além disso, produz subalternidade e invisibiliza saberes, experiências e formas de vida de sujeitos explorados, dominados e oprimidos (SPIVAK, 2010). Shohat e Stam (2006) apontam que o conceito de Terceiro Mundo - acrescentaria também o de América Latina -, apaga a presença de um Quarto Mundo, existente no interior dos outros mundos: são os povos nativos, descendentes dos habitantes originais

dos territórios tomados pela invasão colonial. Como suas comunidades não constituem Estados-nação, tais povos raramente “aparecem no mapa global e nem sequer são identificados com os nomes que eles próprios escolheram para si: são ‘rebeldes’, ‘guerrilheiros’ ou ‘separatistas envolvidos em guerras civis’” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 65). Vemos essas alcunhas ventiladas por Shohat e Stam ganhar força na Espanha (Bascos), no Brasil (Ianomami), no México (Zapatistas), na Turquia (Curdos), por exemplo. Comunidades baseadas na agricultura familiar, os povos do Quarto Mundo geralmente têm a posse em comum da terra e produzem cooperativamente, voltando-se para as suas necessidades de subsistência.

Até meados de 1820, os povos originários ainda ocupavam metade do globo, mas, desde então, foram desaparecendo em virtude dos massacres perpetrados pelos Estados europeus e seus aliados. Shohat e Stam (2006) lembram que as guerras registradas nos faroestes hollywoodianos, erroneamente identificadas como motivadoras do genocídio dos povos nativos na América do Norte, constituem o exemplo mais conhecido de guerras contra os povos originários; porém, lutas semelhantes ocorreram na América Latina, em África e em Ásia. Ao contrário das guerras convencionais, estas eram essencialmente etnocidas, isto é, visavam a destruição de um modo de vida, quando não o extermínio total. Nem mesmo os movimentos de descolonização garantiram equidade de direitos aos povos nativos. Os próprios Estados-nação do Terceiro Mundo cometeram atos brutais contra esses grupos. No Brasil, políticas assimilacionistas perpetradas até os anos 1970 causaram mortes e desintegração cultural, permitindo e legitimando contínuas apropriações de terra (SHOHAT; STAM, 2006).

Nesse contexto, os povos originários de todos os continentes nos quais o colonialismo deixou suas marcas passaram por diversos processos de subalternização (SPIVAK, 2010). As práticas de obliteração e interdição dos saberes das civilizações ameríndias ao longo dos séculos XVI e XVII foram, segundo Mignolo (2010), um dos mecanismos utilizados por filósofos e gramáticos europeus para hierarquizar as formas de conhecimento locais a partir de seus próprios parâmetros de conhecimento e escrita. Diversas escritas locais, como o *quipus* das sociedades andinas, por exemplo, bem como os códigos mesoamericanos com seus sistemas hieroglíficos, que já continham elementos fonéticos, foram rebaixados pela filosofia europeia, não sendo reconhecidos como lingua-

gem escrita. O Iluminismo, tido como momento de progresso a partir da narrativa eurocêntrica, coincide com a destruição das sociedades ameríndias, as invasões coloniais e a construção do sistema escravista. Esses processos dinâmicos articulados são denominados de epistemi-cídio, e extrapolam a colonização, abrangendo o genocídio sistemático dos povos originários e a recusa da produção de conhecimento local nas esferas de consagração (MIGNOLO, 2010). É, segundo Carneiro (2005), a representação do racismo na produção intelectual, responsável por negar a capacidade dos povos não brancos de produzir saber.

TÁTICAS E ESTRATÉGIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO

Costa (2006), Shohat e Stam (2006) e Macamo (2002) aventam uma reordenação dos temas locais/globais na perspectiva da tradução cultural. Tal prática tradutória busca, segundo Schmidt (2009), através do estabelecimento de uma via dialógica não provinciana e anticolonial, traz os temas para o debate localizado; assim, sua proposição é romper o sentido único de um pensamento que vem do norte e interpreta o sul (sendo que, aqui, sul e norte possuem sentidos políticos e simbólicos, mais até do que geográficos), bem como propor a reinterpretção, numa perspectiva situada e contra-hegemonica, dos temas propostos pelos textos norteadores do debate pós-colonial. A autora ainda ventila que, a prática tradutória seria a viabilidade de um saber globalizado e, ao mesmo tempo, situado, teoricamente bem instrumentalizado, mas contra-hegemonico (SCHMIDT, 2009).

Neste sentido, é preciso manter vigilância epistêmica para não condenar os povos originários, assim como os sujeitos sequestrados de África e escravizados em territórios invadidos, a um limbo de produção de conhecimento com relação ao saber epistemológico eurocêntrico. Os movimentos indígenas têm sido grandes agenciadores de ideias e táticas que reverberam com força na descolonização da episteme ocidental. Isso ocorre tanto em nível nacional quanto no contexto andino com a noção de *Pachamama* e a institucionalização da filosofia do Bem Viver, por exemplo. Contudo, é notável que ainda haja entendimentos distintos sobre as ideias de Antropoceno e de Terra e sua agencialidade em meios como coletivos indígenas, organizações ambientalistas, Estado e academia. Os discursos indígenas fazem referência à floresta, aos rios, às montanhas e a todos os entes, tangíveis e intangíveis, que os habitam

como seres em relação à Terra. Por outro lado, as narrativas científicas, estatais e organizacionais do “mundo dos brancos” tendem a tomar aquelas narrativas como discursivamente políticas em potencial. Porém, para serem entendidos enquanto tais, parece haver um esforço de torná-los metáforas, ou, até mesmo, composições alegóricas a serem lidas como ilustrações de reivindicações subalternizadas ou não hegemônicas, cujo lugar na construção dos discursos acadêmicos e estatais é muito mais o de uma corroboração a partir de pautas similares do que propriamente a formulação teórica e filosófica dessas pautas.

Neste sentido, o cinema emerge com papel importante enquanto tática de enfrentamento a essas cooptações e apresenta-se como interessante recurso para os dois lados da fronteira: indígenas e não indígenas. As representações cinematográficas dos povos originários vêm ganhando cada vez mais espaço em vários contextos desde o início do século XX até os dias de hoje, seguindo, costumeiramente, duas tendências históricas: a temática indígena abordada por cineastas não indígenas e a temática indígena produzida por cineastas indígenas (NUNES *et al.*, 2014).

Quando inicio a discussão sobre a emergência do cinema documental Mapuche (SANTANA, 2018), identifico a importância de pensar a gênese da cinematografia indígena. Essa história do cinema sobre os povos indígenas tem como advento o nascimento do cinema ocidental, no entanto, antes de entrar na história do cinema e dos povos indígenas, é necessário levantar alguns elementos que permitam contextualizar o começo desse relacionamento tão antigo. Primeiro, é importante notar que a maioria das culturas filmadas na primeira etapa do cinema já havia sido contatada pelas potências ocidentais. Isto implica que, quando do momento de serem gravados cinematograficamente, profundas transformações estavam ocorrendo no meio ecológico e nos modos de vida desses povos (SANTANA, 2018). Em segundo lugar, deve-se notar que o século XX também foi o período no qual a Antropologia se sedimenta enquanto ciência, disciplina que se concentra principalmente no estudo dos povos nativos, e, por isso mesmo, existem ligações contínuas entre essa produção cinematográfica e a disciplina antropológica. De fato, o registro cinematográfico foi incorporado cedo na metodologia etnográfica de alguns pesquisadores de campo. Apesar disso, não foi a linha seguida pela maioria, fazendo com que as experiências de gravações de filmes tenham sido bastante periféricas na disciplina. Em

terceiro lugar, é preciso mencionar que o cinema é concebido simultaneamente tanto nos Estados Unidos (Thomas Alva Edison) como na França (irmãos Auguste e Louis Lumière), desencadeando uma acirrada disputa entre esses produtores, uma vez que a imagem em movimento se tornara um negócio rentável. Eles abrem suas lentes para o mundo com o objetivo de capturar imagens que pudessem ser apreciadas pelos espectadores (BARNOUW, 1993). Nesse cenário, os indígenas são transformados em exótico objeto de consumo, tendência que se mantém até os nossos dias.

Já no século XX, nos lembram Nunes et al. (2014), inicia-se um contexto hegemônico relacionado às produções cinematográficas nacionalistas e imperialistas como um dos mecanismos político-culturais dos Estados e suas elites para a continuação do processo global de colonização. Para Shohat e Stam (2006), a etnografia hollywoodiana tem como premissa a capacidade do cinema de introduzir o espectador ocidental em uma cultura desconhecida. Para os autores, em pouco tempo o espectador consegue apreender, pelo olhar contemplativo do Ocidente (quer incorporado por uma personagem masculina/feminina, quer personificado por um ator/atriz disfarçado de oriental), os códigos de uma cultura estrangeira mostrada como simples, pouco consistente em si mesma e facilmente apreensível. Soma-se a isso o recurso da política racial da escolha do elenco. Como forma imediata de representação, a escolha do elenco no cinema e no teatro constitui um tipo de delegação de voz com conotações políticas evidentes. Shohat e Stam (2006) também lembram que, nessa seara, os euro-americanos têm desempenhado papéis dominantes, enquanto os atores não europeus são coadjuvantes ou extras. Em Hollywood, os euro-americanos têm tido a prerrogativa histórica de atuar pintados de negro, vermelho, marrom ou amarelo, enquanto o oposto é raro. Assim, indígenas foram costumeiramente representados por atores e atrizes não indígenas.

Como pode ser visto, Shohat e Stam (2006) reiteram que a imagem indígena é integrada cedo dentro das produções industriais exibidas em várias salas de cinema e, em alguns casos, com grande sucesso de bilheteria. Dentro da estrutura narrativa desses filmes, principalmente no que tem sido chamado de cinema de aventura, o “outro” acontece para cumprir funções específicas dentro da história cinematográfica, mas sempre da alteridade radical, sempre da diferença que a distância do produtor desses filmes. Desta forma, segundo Shohat e Stam (2006),

ele pode ser um nativo angelical que vive em um paraíso vegetal, ou um assassino selvagem que emerge das profundidades da selva. Assim, o/a espectador/a desses filmes termina construindo um imaginário sobre a alteridade baseado nessas representações, claramente marcadas pelo racismo; ao mesmo tempo, esse cinema justifica e mostra a pretensa superioridade branca, legitimando o colonialismo dos grandes poderes, que, coincidentemente, foram os produtores da maioria desses filmes.

Shohat e Stam (2006) ainda atentam para a aparição dos povos indígenas também em filmes etnográficos, os quais, hoje, procuram se livrar dos resquícios colonialistas. Nas primeiras obras etnográficas, por exemplo, vozes confiantes e “científicas” falavam a “verdade” sobre os povos nativos, impossibilitados de replicar; já as novas produções buscam uma prática participativa, uma “antropologia dialógica a reflexiva” e uma “filmagem interativa”. Para Shohat e Stam (2006), essa nova modéstia por parte dos cineastas permeia uma série de documentários e filmes mais experimentais que descartam o antigo elitismo do modelo pedagógico e etnográfico em favor de uma aquiescência pelo relativo, plural^[23] e contingente, com artistas experimentando uma saudável dúvida sobre sua capacidade de falar pelo outro. Essa tendência, vale reforçar, dialoga com a abertura à antropologia pós-moderna e simétrica nos últimos anos.

A CONTRA-HEGEMONIA: O CINEMA DOS POVOS ORIGINÁRIOS

Mais uma vez, no esforço de ocupar um sopé pouco desenvolvido nos Estudos de Cinema e nas Ciências Sociais, é importante endossar o percurso de construção de autonomia do cinema indígena^[24] no continente. Os anos 1960 marcaram profundamente o cinema latino-americano, que vivenciou à época mudanças de estilo narrativo e de

²³ Shohat e Stam (2006) advertem que alguns filmes brasileiros dos anos 1970, como *Congo* (1977), de Arthur Omar, ridicularizavam a ideia de um cineasta branco ser capaz de dizer qualquer coisa de valor sobre a cultura indígena ou africana no Brasil; enquanto isso, outros filmes, como os dirigidos por Andrea Tonacci, simplesmente cediam a câmera para o “outro” a fim de possibilitar uma “conversa” de mão dupla entre os brasileiros urbanos e os grupos nativos. Às vezes, o diálogo se voltava contra os próprios cineastas. Em *Raoni* (1978), os indígenas ponderam sobre a possibilidade de matar os cineastas - para eles, apenas um grupo de assassinos em potencial. Em *Mato Eles?* (1983), de Sérgio Bianchi, um índio pergunta ao diretor exatamente quanto dinheiro ele vai ganhar com o filme, tipo de pergunta inconveniente que, em geral, acabaria no lixo da sala de edição.

²⁴ Em Santana (2018) é possível encontrar as primeiras notas dessa historiografia cinematográfica, com ênfase no cone sul colonizado pela Espanha e, em especial, no Chile. Aqui, aprofundo essa histórica em contexto brasileiro.

abordagem à questão indígena. Tal processo, chamado de Novo Cinema Latino-americano, foi caracterizado por uma difusão da riqueza cultural da região, bem como pela ruptura com os modelos sociais impostos desde fora (SHOHAT; STAM, 2006). A partir dos anos 1970, o movimento de criação e recriação de imagens em diferentes formatos de mídia, desde vídeos comunitários até filmes comerciais e programas de televisão (GINSBURG; ABU-LUGHOD; LARKIN, 2002), ganha fôlego e os povos indígenas tornam-se centro importante de irradiação dessas movimentações.

Em 1987, nasce no Brasil o projeto *Vídeo nas Aldeias*, criado pelo antropólogo e cineasta não indígena Vincent Carelli, cujo objetivo era iniciar diferentes nações indígenas (Xavante, Panará, Nambiquara, Kuikuro, Mbya Guarani e Fulni-ô) na produção de filmes. O projeto possui uma prolífica produção, a qual está disponível on-line e inclui uma série de curtas-metragens, programas de televisão educativos e documentários, muitos dos quais receberam prêmios em festivais de cinema nacionais e internacionais. Há um esforço notável, especialmente nas primeiras produções, em ressaltar a diferença cultural e preservar as práticas ritualísticas tradicionais desses povos. Mais recentemente, a luta pela terra, a denúncia e o monitoramento da invasão dos territórios, a preservação da memória, da cultura e da língua, assim como o enfrentamento ao racismo anti-indígena têm sido temas recorrentes.

Segundo Nunes *et al* (2014), no final da década de 1990 surge um novo movimento que apresenta um modo contra-hegemônico ^[25] de proceder com as representações cinematográficas acerca de temáticas dos povos originários, cuja característica principal é o fato de os processos produtivos não mais estarem majoritariamente nas mãos de cineastas não indígenas. Por iniciativa e demanda de alguns dos próprios povos indígenas, foram iniciados e formados em oficinas de cinema para trazer à tela suas questões mais urgentes (NUNES *et al.*, 2014). Esse tipo de formação vem possibilitando a emergência de uma cinematografia

²⁵ Ao mesmo tempo, endossam Shohat e Stam (2006), a mídia indígena não deve ser vista como uma resolução mágica, seja dos problemas concretos das populações nativas, seja das aporias da Antropologia. Tal trabalho tanto pode provocar controvérsias entre diferentes grupos dos povos nativos quanto ser apropriado pelos meios de comunicação internacionais como um símbolo simplista das ironias da era pós-moderna. As fotos de indígenas Kayapó utilizando câmeras de vídeo que apareceram na *Time* e no *New York Times Magazine* derivam sua capacidade de chocar justamente da premissa de que "nativos" devem ser exóticos e "simples", e não carregar câmeras de vídeo. No Brasil, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) ensina técnicas de vídeo e edição a grupos de nativos e oferece tecnologias e recursos que possam ajudá-los no esforço de manutenção das terras indígenas e consolidação da resistência.

indígena com diferenças entre si, em função da própria diversidade dos povos indígenas no país.

O cinema indígena no Brasil termina por tomar uma ampla gama de formas de construir narrativas, constituindo-se, hoje, como uma importante referência do ativismo indígena no mundo todo. Sueli e Isael Maxakali, do povo Tikmũ'ũn, dizem que “o cinema indígena faz filmes que mostram a política” (BRASIL *et al.*, 2019, p.106). Não somente a política entre indígenas e não indígenas, mas também a política entre humanos e não humanos, constrói pontes de acesso a outros mundos possíveis. Tem-se aqui um cinema como epistemologia. Silvia Rivera Cusicanqui (2010), socióloga e ativista do povo Aymara, sinaliza que os meios audiovisuais tocam melhor as sensibilidades populares do que a palavra escrita. Assim, os filmes, sejam documentários ou ficções, não apenas denunciam ataques racistas e genocidas, mas também podem registrar e difundir debates e tradições para outras gerações ou comunidades.

O CINEMA DO COLETIVO FULNI-Ô DE CINEMA E A DECOLONIZAÇÃO DA PRÁXIS CINEMATOGRAFICA

O Coletivo Fulni-ô de Cinema e sua obra cinematográfica estão inseridos no contexto de um movimento social indígena poderoso em toda a América Latina. Com a abertura democrática, a elaboração das Constituições nacionais e a tomada de consciência sobre questões ambientais, na transição dos anos 1980 para os 1990, vários povos originários latino-americanos começaram a se organizar para reivindicar direitos e lutar contra o agronegócio, o narcotráfico, a construção de barragens e outras grandes obras e a mineração em seus territórios.

Fulni-ô é a autodenominação étnica usada por todos os Fulni-ô, que, em Pernambuco, são o único povo indígena que ainda fala uma língua nativa. Os Fulni-ô referem-se à sua língua como Yaathe [ya:'th e], “nossa boca, nossa fala”. O Yaathe é classificado como pertencente ao tronco Macro-Jê, mas que não se insere em nenhuma das famílias do mesmo, conforme o modelo proposto pelo linguísta Aryon Dall'Igna Rodrigues (WALSH, 1986). A sobrevivência extraordinária do Yaathe pode ser explicada por sua função decisiva no ritual do Ouricuri e na construção das fronteiras étnicas alicerçadas no segredo. A religião, por exemplo, depende essencialmente do uso da língua indígena, que tam-

bém representa um meio de iniciação a ela. Por isso, muito do que se produz em termos de conhecimento sobre os Fulni-ô gira em torno da importância da língua ancestral em seu contexto sociocultural e do manejo dos indígenas nesse processo de muita autonomia. A saber, parte importante da pesquisa sobre a língua e suas formas de revitalização têm sido elaboradas pelos próprios Fulni-ô, dentro e fora da academia.

Por essa e outras razões, esta seção traz uma conversa ^[26] com Tosowmlaka ^[27] Fulni-ô, intelectual, cineasta e parceiro de longa data de várias atividades promovidas pelo Macondo no âmbito da UFRPE-UAST. Tosowmlaka é um intelectual orgânico que está na linha de frente de vários desafios enfrentados pelos povos indígenas do Nordeste: o esforço de revitalização da língua ancestral, o ensino de humanidades a partir de uma perspectiva decolonial na escola indígena e a produção cinematográfica como exercício de mídia contra-hegemônica, num esforço conjunto de trazer à baila várias lutas empreendidas pelo povo Fulni-ô desde a invasão portuguesa.

Muito antes da invasão portuguesa, os povos originários viviam em integração holística com a natureza, como partes de um mesmo corpo, filhos de uma mesma mãe, a terra, que, em Yaathe, chama-se fea. Em Santana e Magalhães (2022), discutimos que questões relativas à terra não podem ser desvinculadas dos modos de ser Fulni-ô. As sociedades com base comunitária, como a Fulni-ô, têm como princípio a interdependência entre todos os seres. Nesse modo de organização social, os objetivos do grupo são mais importantes do que os objetivos individuais de seus membros; a prioridade é o bem-estar coletivo e não o individual, justamente o oposto do que se dá numa ordem social tipicamente capitalista. É como se, para sentir-se pleno, o indivíduo necessitasse que tudo em seu entorno estivesse equilibrado (SANTANA; MAGALHÃES, 2022). Contudo, esse exercício de harmonia, imprescindível para o povo Fulni-ô, foi fortemente impactado após a emergência da empresa colonial portuguesa. Terras indígenas foram usurpadas por

²⁶ A íntegra dessa conversa foi publicada em Santana e Magalhães (2022), fruto de uma investigação transversal sobre a relação do povo Fulni-ô com a terra e as lógicas do direito ocidentais. No entanto, considero importante retomá-la indiretamente a partir da perspectiva do filme a ser analisado. A ideia é abrir picada para outras possibilidades de meditação para a sociologia do cinema, uma vez que autor-obra-território são indissociáveis.

²⁷ Tosowmlaka carrega o nome de batismo Elvis e a alcunha Hugo. Em comum acordo com o nosso interlocutor e parceiro, optamos por endossar e afirmar a importância de seu nome Fulni-ô no transcorrer da conversa e do texto.

bandeirantes, fazendeiros, madeireiros, garimpeiros e até mesmo pelo Estado, sendo, posteriormente, positivadas pelo Estado de Direito, o que lançou as populações indígenas num grande empreendimento para retomar seus territórios sagrados. Hoje, o que era uma batalha dentro das fronteiras do Estado-nação, já tomou outras dimensões. Aqui, vê-se uma profunda conexão entre o problema fundiário Fulni-ô e os seus esforços de manutenção da língua. É a razão e o discurso da força se impondo tal qual nos tempos coloniais (SANTANA; MAGALHÃES, 2022).

Deste modo, os povos originários orientaram sua luta para reverter essa situação através de múltiplas manifestações: política, artística e ideológica. O povo Fulni-ô escolheu a arte como uma de suas vias de luta. Além do audiovisual, há grupos de dança e canto coral que circulam em turnê por todo o país. Para entender essa tática de luta, vamos nos dedicar a *Ihiato - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô* (2015), documentário produzido em meio a esse contexto de luta, e é, certamente, um dos documentários Fulni-ô de maior circulação.

O primeiro contato do grupo *Macondo* com *Ihiato - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô* e o Coletivo Fulni-ô de Cinema ocorreu durante a curadoria de filmes para a *I Mostra de Cinema Indígena da UFRPE-UAST*, entre 2016 e 2017 (SANTANA, 2021). Na época, como já mencionado, pesquisava sobre o cinema Mapuche (SANTANA, 2018) e estava profundamente envolta com as produções das populações indígenas da Bolívia e do Chile. Para a *Mostra*, tínhamos em mente a ideia de centrar na produção local, para valorizar os povos da região e aproximar o corpo discente do debate. Fizemos uma primeira audiência durante as reuniões do grupo e analisamos o filme à luz da leitura de Shohat e Stam (2006). Essa primeira experiência de contato com a produção do Coletivo alargou horizontes. Iniciou-se, a partir desse instante, uma pesquisa nas redes e nos sites de festivais de cinema locais para entender a história do Coletivo Fulni-ô de Cinema.

Segundo registro do acervo do Instituto Socioambiental (2019), o Coletivo nasce em 2011, quando três professores de Yaathe – a saber: Elvis Ferreira de Sá, também conhecido como Hugo Fulni-ô, Expedito Lino Torres e José Rogaciano Barbosa – começaram a se mobilizar para fazer registros audiovisuais da cultura Fulni-ô. Em parceria com o projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA), do cineasta Vincent Carelli, a comunidade formou seis indígenas e produziu o primeiro documentário, intitulado *Yoonahle: a palavra dos Fulni-ô*. No filme, anciãos contam a

história do povo, incluindo aspectos sociais, ritualísticos e da medicina tradicional, tudo na língua materna. Além de cineasta e mestre em linguística, Hugo é entusiasta das histórias dos anciãos, tendo produzido recentemente, em parceria com outros linguistas, o livro *Fulni-ô Sato Saathatise (A Fala dos Fulni-ô)*, obra trilingue (Yaathe, português e inglês) com os contos dos anciãos. Em 2015, ele, que assina grande parte das produções do Coletivo desde 2012, lançou *Ihiato - Narrativas dos anciãos Fulni-ô*, documentário de 15 minutos. Segundo Hugo, os velhos são parte fundamental da cultura Fulni-ô, e, por isso, o Coletivo busca, a cada trabalho, registrar na língua Yaathe seus conhecimentos e saberes no intuito de fortalecer e revitalizar a língua. Assim como possibilitar que os mais jovens tenham acesso à recursos didáticos para aprender a língua e disseminá-la.

As obras do Coletivo Fulni-ô de Cinema, também traduzidas para o português, servem como suporte didático para o aprendizado do Yaathe nas escolas. Para Hugo, em entrevista concedida ao site da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e disponibilizada no Acervo do Instituto Socioambiental (2019), o contato frequente com os não indígenas é um motor para procurar, constantemente, possibilidades de assegurar o patrimônio cultural repassado como forma de ensino às crianças e aos jovens, daí o investimento no audiovisual. Ao término da entrevista, Hugo declara em língua materna: “*Yaathe Efenkya Kanã Ya Dotkake. A nossa língua ainda vive em nosso convívio.*” Apesar das dificuldades enfrentadas devido ao reduzido número de equipamentos e à falta de um espaço próprio para funcionamento, o Coletivo também tem forte papel de mobilização da comunidade rumo à proteção das tradições e dos direitos não só dos Fulni-ô, mas dos povos indígenas em geral. Atua desde a capacitação dos indígenas para o trabalho com audiovisual à organização de eventos de valorização da cultura e do cinema Fulni-ô, como a anual *Festa na Aldeia e o FestCine de Águas Belas*.

EXERCÍCIOS DE ETNOGRAFIA DA TELA

Após uma rodada de leituras e de pesquisa documental, devagar, exercitando, aprendendo coletivamente, começo a ensaiar a análise fílmica embasada em etnografia da tela, que é uma proposta de metodologia de análise apresentada pela pesquisadora Carmen Rial (1995) com base em estudos antropológicos e tem como ponto de partida as

mudanças promovidas pelo pós-estruturalismo no campo das Ciências Humanas. O método é proposto originalmente como uma entre outras possibilidades de operar a análise de produções midiáticas, sobretudo a televisiva e cinematográfica, e é definida por Rial como uma metodologia que consegue carregar para o estudo do texto midiático procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo etc.

Colins e Lima (2020) publicaram um importante ensaio que compila vários aspectos metodológicos da etnografia da tela. Nesse sentido, no que toca às produções cinematográficas, o método é associado a ferramentas próprias da crítica como a análise da *mise-en-scène*, da trilha sonora, da angulação da câmera. Seguindo os princípios da etnografia levantados pelos autores (COLINS e LIMA, 2020), as estratégias apontadas para desenvolver a pesquisa são a longa imersão do pesquisador em campo (no caso do filme, de contato com a tela de projeção); a observação sistemática e variada; o registro em caderno de campo e a escolha de cenas do filme buscando articular a representação fílmica com um determinado referencial teórico. A proposta de imersão, método largamente usado no trabalho de campo, é um indício de que essa metodologia compreende o filme não apenas como uma construção narrativa, mas também como uma extensão da vida extratextual, em que os elementos técnicos escolhidos para dar forma à representação das histórias e personagens configuram práticas com impacto social.

No caso do Coletivo Fulni-ô de Cinema, analisar suas obras a partir da etnografia da tela possibilita adentrar em outros mundos possíveis. Por exemplo, a escolha em fazer filmes em língua Yaathe e com legendas em português permite uma experiência de alteridade sem precedentes para o/a espectador/a. As paisagens, os cenários, o modo de vida dialogam profundamente com o contexto não indígena rural do Nordeste, embora as personagens narrem a história numa língua desconhecida e nunca escutada por grande parte do público. Aqui se encontra uma das prerrogativas da etnografia, que é mobilizar um estranhamento diante daquilo que é familiar e, ao mesmo tempo, aproximação com o estranho (BALESTRIN; SOARES, 2014).

Assim, a adoção do método – ou do não método, como propõe Peirano (2014) –, passa por observar como as intervenções externas se desdobram no formato do que é transmitido pela representação fílmica

(RIAL,1995). Colins e Lima (2020), inclusive, endossam que esse é um processo no qual se supõe a transformação do olhar do analista e do espectador conforme interage com a obra e “experimenta” no encontro com a tela, um encontro com o “outro”. Sem dúvida, o próprio sujeito analista também pode ser transformado nesse processo de imersão. Foi assim que surgiu a articulação com o Coletivo Fulni-ô de Cinema: vivo no entorno de muitos territórios indígenas, divididos entre doze povos, distribuídos nas regiões do Agreste e do Sertão pernambucano e há uma grande demanda pela discussão indígena e quilombola na universidade. ^[28]

Para se ter uma noção dessa realidade, apenas no raio da UFRPE-UAST é possível verificar a presença de uma ampla diversidade de povos indígenas distribuídos em nove etnias, a saber: Pipipã, em Floresta; Pankararu e Entre-Serras Pankararu, localizados entre Petrolândia, Tacaratu e Jatobá; Pancaiuaká, em Jatobá; Pankará, em Itacuruba e Carnaubeira da Penha; Atikum, entre Salgueiro e Carnaubeira da Penha; Truká, nos municípios de Cabrobó e Orocó; e, por fim, Kapinawa, entre Buíque, Tupanatinga e Ibimirim. Diante desse cenário, constata-se uma população expressiva de indígenas que, por vezes, não é amparada pelo Estado brasileiro com relação aos seus direitos fundamentais, como o acesso à educação, saúde, mobilidade etc. Desde então, tenho travado diversos diálogos com Hugo Fulni-ô, numa prática de antropologia simétrica (INGOLD, 2012), inclusive sendo ele parceiro da pesquisa *Conexão Pindorama: mapeamentos dos cinemas indígenas de Parãnambuko*, que teve início em 2021 e previsão de término em 2023.

Conhecer a ancestralidade, os saberes e as lutas desses povos é essencial como *práxis* da função social da universidade. É preciso formar profissionais atentos à diversidade cultural de seus contextos sociais, dialogar com a comunidade e abrir vereda para uma universidade de todos. O cinema, por sua vez, possibilita abrir vereda rumo a um exercício de alteridade sem precedentes. No caso do Coletivo Fulni-ô de Cinema, essa outridade se apresenta já no título do filme aqui em análise: *Ihiato*, em Yaathe, quer dizer “nossos filhos”, mas é preciso perguntar a um falante de Yaathe o que significa. Não há dicionários acessíveis ou pesquisa fácil na internet. Não saber o significado do título do filme já é, por si só, um exercício de alteridade radical.

²⁸ Aprofundo uma reflexão sobre essas dinâmicas em Santana (2021).

Em *Ihiato - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô*, os indígenas vão em busca de suas raízes em um passado não muito distante, no fim do século XIX, época em que os conflitos de terra com os não indígenas atingiram o ápice. Tecida a partir do depoimento de vários indígenas anciãos, a viagem no tempo percorre memórias da infância e histórias contadas pelos seus pais dos mesmos. Os motes narrativos da obra perpassam temas como natureza, cultura material, rito e cosmologia, realçando aspectos importantes de uma autorrepresentação que vai na contramão das estereotípias da indústria cinematográfica e do cinema ocidental hegemônico, bem como ensejam uma profunda tessitura que aproxima a diegese e o modo de narrar e de fazer cinema com as relações conflituosas com a sociedade não indígena.

Diante desse contexto conflituoso e fraturado, compreende-se o potencial decolonial de seu cinema em termos de teoria e prática, uma vez que subverte o padrão de poder colonial em várias esferas. Para tanto, escolho uma abordagem teórico-metodológica que ressalta os diálogos entre uma etnografia da tela e o processo de decolonização da práxis cinematográfica. Neste sentido, articulo aquilo que Rial (1995) denominou de etnografia de tela, com uma análise que entrecruza a crítica epistemológica do giro decolonial e do pensamento indígena. Recorre-se, também, às ferramentas da crítica cinematográfica, a saber: iluminação, planos, trilha sonora, modos de apresentar as personagens e seus movimentos dentro do filme, as escolhas relativas à montagem e ao modo de narrar a história. A ideia é trazer esse manancial e pensá-lo a partir de uma perspectiva de desconstrução (DERRIDA, 1967) e dissidência. A partir desse movimento de aproximação, distanciamento e mergulho profundo, ousa travar um exercício de etnografia da tela distinto e, concomitantemente, homólogo àquele que realizei analisando o documentário de Paillán (SANTANA, 2018).

Em sua obra, o Coletivo Fulni-ô de Cinema abre portas e janelas para que espectadores (as), críticos (as), acadêmicos (as) e as próprias forças estatais possam adentrar no universo cosmológico Fulni-ô e construir uma “identificação cruzada” (SHOHAT; STAM, 1996), isto é, dividir o compromisso com a crítica e a denúncia das lógicas de dominação, assim como a responsabilidade de garantir representação. Essa articulação torna presente, ainda que invisível, a figura do Estado-nação, da qual os povos indígenas fazem parte, mas são excluídos e invisibilizados no tocante ao acesso a direitos.

A questão linguística, tão cara a Hugo, é tratada de forma imbricada em *Ihiato*, por meio dos contatos dos Fulni-ô com os não indígenas. O Coletivo desafia, assim, representações reificadas e normativas que frequentemente se movem entre classificações binárias, em que um dos polos é habitualmente representado como dominante (modernidade/tradição, puro/impuro, colonizador/colonizado, Ocidente/Oriente). A história tem início na celebração ao Padre Alfredo, que, segundo os anciãos entrevistados no documentário, foi um dos principais responsáveis pela manutenção do Yaathe.

A abertura do filme mostra uma igreja e a estátua do Padre. Depois, na sequência seguinte, uma missa. Interessante notar aqui um dos primeiros tensionamentos entre as construções epistemológicas do giro decolonial e o modo Fulni-ô de ver o mundo: ao mesmo tempo em que a discussão decolonial sinaliza a catequese da Igreja Católica Apostólica Romana como um extraordinário vetor do epistemicídio indígena, na narrativa Fulni-ô um padre é um aliado importante nos esforços de proteção da língua Yaathe. Apesar das odes e celebrações ao Padre Alfredo, ainda assim é possível notar uma sagacidade na adesão a essa aliança por parte dos Fulni-ô. Tem-se, desse modo, a construção de uma identidade Fulni-ô rural, guerreira, que não fala a língua do colonizador e conseguiu, com sagacidade, resistir à catequese e aos aldeamentos do século XIX por meio de uma aliança antirracista com o padre responsável pelo aldeamento. O Coletivo Fulni-ô de Cinema, em sua obra, colabora num esforço de forjar uma identidade Fulni-ô capaz de lidar com a força etnocida da catequese e da colonização ou com o repressivo Estado brasileiro.

A narrativa é entremeada por cenas da vida cotidiana: os anciãos conversam com os mais jovens e as crianças, inclusive no Ouricuri, espaço ritual para os Fulni-ô. Ali eles contam que o bispo escolheu o padre para tomar conta do aldeamento e que, esse padre, muito jovem, não gostava dos indígenas. Segundo ele, eram muito sujos e usavam trapos para se vestir. Quando da chegada do padre, os indígenas fizeram um toré para recebê-lo. Após o ritual, o padre decidiu ficar e acolher as demandas dos indígenas. Todas as imagens são entrecortadas por relatos que problematizam e articulam a vida espiritual e as questões sociais impostas desde a colonização.

Em um trecho emblemático dessa ida e vinda entre o mundo dos espíritos e os dilemas da vida na terra, um narrador afirma que

umas das importantes orientações do Padre Alfredo foi a de que eles deveriam batalhar para não perder a língua. Esse código dá conta de outros elementos também muito significativos na manutenção da vida do povo Fulni-ô: acesso à saúde e à educação diferenciadas; projetos socioeconômicos e políticas públicas que garantam a sobrevivência de sua população, a preservação da cultura e de seus elementos ancestrais. A manutenção da vida no território, somada à preservação da língua, são sagrados para os povos originários; então, é fundamental possibilitar que eles tenham seus espaços ancestrais garantidos, legitimados pelo Estado de forma vitalícia.

A estratégia usada pelo Coletivo Fulni-ô de Cinema em *Ihiato* visa romper com a interdição do povo Fulni-ô, conferindo voz àqueles que vêm sendo oprimidos pelo sistema colonial, pelo Estado-nação e pelo capitalismo. Saber da sua história é o primeiro passo para compreender suas demandas político-econômico-culturais e adentrar pelas intrincadas trilhas de *Abya Yala* – nome dado pelos povos originários àquilo que os brancos chamam de América Latina. Para os Fulni-ô, a resistência na luta pelo território é fundamental, pois não é apenas a terra que requerem. Tem-se aqui uma perspectiva de Bem Viver, onde coabitam seres humanos e não humanos: bichos, plantas, matas, rios, espíritos. Extrapola-se qualquer ideia Ocidental e capitalista de razão instrumental, dominação da natureza em prol da exploração capitalista. Em outro excerto representativo dessa cosmologia, é possível compreender, em meio a um ritual, que as forças da natureza e divinas habitam o território, fazendo com que a população se sinta protegida pela paisagem. O território é vida numa perspectiva muito complexa. O modo de viver Fulni-ô está entrelaçado com a natureza e a cultura também.

No corte final do documentário, um narrador conta como as casas de palha eram feitas. Primeiro, subiam a Serra para cortar a palha e construir as cabanas para o ritual do Ouricuri, um retiro espiritual que dura em torno de três meses. Após esse período, eles desmontavam as casas e voltavam para a aldeia. Um interlocutor, mais jovem, pergunta se os primeiros Fulni-ô viviam na cidade. O mais velho conta que a aldeia era na cidade. O jovem supõe, então, que os brancos foram chegando depois, devagarinho. O ancião confirma e diz que eles foram chegando aos poucos, para ver como era a terra, dando um jeito de entrar até ocupar completamente. Interessante notar que, nesse trecho, há uma crítica severa à catequese. Segundo o interlocutor jovem, o fe-

receram uma igreja como forma de mentir para os indígenas. O mais velho referenda e afirma que a igreja serviu para enganar os indígenas. Para o ancião, ainda hoje há brancos que só enxergam os Fulni-ô porque têm olhos: “Eles enxergam a gente porque não tem outro jeito, né? Pelo gosto do branco a gente tinha se acabado.” O filme termina por aí. Essa reflexão final é uma alegoria das lutas e das estratégias de aliança com a igreja para a sobrevivência dos Fulni-ô. O Padre Alfredo foi escolhido pelo cacique Fulni-ô e, ao invés de subserviência e cooptação, tem-se aqui uma estratégia de sobrevivência que conecta a vida espiritual com as demandas da vida material em meio às lutas anticoloniais. Do mesmo modo que o filme explicita tais estratégias, a estratégia de escolher jovens para perguntar e aprender com as narrativas dos mais velhos, em termos de metalinguagem, também aponta para a construção de um outro caminho para a decolonização da práxis cinematográfica, porquanto as questões dos mais jovens levam a outras reflexões pelos mais velhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema dos povos originários constitui uma poderosa estratégia de luta para as comunidades que lutam contra o ecocídio em várias de suas camadas. O documentário analisado foi produzido integralmente na própria aldeia Fulni-ô, com equipamentos próprios e toda a equipe técnica indígena, sem qualquer interferência externa, com total autonomia. No caso específico da obra do Coletivo Fulni-ô de Cinema, esse empenho vai além da afirmação de uma identidade pois afirma-se em uma perspectiva intercultural (WALSH, 2005) que não recai nas hierarquias antropológicas comuns tanto entre cientista/antropólogo/cineasta quanto entre o corpus da pesquisa e o espetáculo. *Ihiato - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô* constrói um outro imaginário social sobre o povo Fulni-ô, que possibilita ao público acessar outras dimensões de saberes e modos de vida.

A apropriação do audiovisual pelos povos originários é um importante instrumento de resistência, o qual contribui tanto para a denúncia quanto para a comunicação com as sociedades envolventes e entre as comunidades. Contudo, da mesma forma que ocorre com o cinema Mapuche (SANTANA, 2018), é possível enxergar que o exercício de autorrepresentação, como prática política, traz em seu bojo am-

biguidades, contradições e desafios que andam de mãos dadas com a perspectiva da interculturalidade. Forjam-se caminhos de autorrepresentação que carregam as marcas de autoria da obra, locus de enunciação política que se constrói desde o cultural, via interação e intercâmbio com outros modos de viver. No caso da autorrepresentação Fulni-ô, por exemplo, é possível encontrar práticas que transbordam o conceito de Fulni-ô construído pelo pensamento colonial e capitalista. A alteridade ensejada na obra do Coletivo Fulni-ô de Cinema estabelece tensões com os signos estabelecidos no paradigma da diferença – os estereótipos, isto é, formas de representação que parecem imutáveis no tempo, mas permitem um marco de oscilação de significados.

Aproximar a sociologia do cinema das questões indígenas por meio de documentários produzidos pelas próprias comunidades, dialoga com saberes interculturais, postula que os conceitos não servem para minimizar as ambiguidades e instabilidades da vida social. Amplia-se, assim, o alcance ontológico da disciplina e de seu potencial de pesquisa. Ao mesmo tempo, rompe-se com a lógica de especialização do começo do século XX de que a etnologia é apenas uma disciplina antropológica. Esse tipo de desafio lançado pelo documentário do Coletivo Fulni-ô de Cinema nos convoca a repensar, redefinir e prestar atenção em formas de produção do conhecimento que questionem e desconstruam as perspectivas de exclusão, dominação e de desigualdades onde quer que elas estejam.

Escutar e dialogar com as distintas experiências de mulheres, crianças, homens e anciãos Fulni-ô, por meio de *Ihiato - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô*, é adentrar em histórias marginalizadas e silenciadas tanto pela história oficial e indigenista brasileira como pela narrativa Fulni-ô. Abre-se senda para as contradições das representações do passado e do presente, dos projetos políticos baseados em ideias de homogeneidade e universalidade, bem como se desafia a assumir um compromisso pela decolonização da academia, da vida e das mentes, pois se o colonialismo está internalizado e alojado em corpos e subjetividades, é possível desmantelá-lo.

REFERÊNCIAS

- ACERVO SOCIOAMBIENTAL, 2019. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/yaathe-lingua-do-misterioso-mundo-fulni-o-especial-ano-internacional-das-linguas>. Acesso em setembro de 2022.
- ABIORANA, Kézia. **Yaathe, a língua do misterioso mundo Fulni-ô** - Especial Ano Internacional das Línguas Indígenas. Fundação Nacional dos Povos Indígenas, 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2019/yaathe-o-misterioso-mundo-fulni-o-especial-ano-internacional-das-linguas-indigenas>
- ALIA, Valerie. **The new media nation: indigenous peoples and global communication**. New York/Oxford: Berghan Books, 2009.
- BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014. p. 87-109.
- BARNOUW, Erik. **Documentary, a history of the non-fiction film**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BRASIL, André et al. Fragmentos de um cinema-jiboia tikmũ'ün. In: **CATÁLOGO do forum-doc.bh 2019**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019. p. 93-114.
- CARNEIRO, Sueli. Ennegrecer al feminismo. **Nouvelles Questions Féministes - Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe**. México. Fem-e-libros, v. 24, n° 2, p. 21-26, 2005.
- COLINS, A.T e LIMA, M.G. de. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. **AVANCA| CINEMA**, 430-437, 2020. Acessado em setembro de 2022.
- COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, antirracismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- DOMINGUES, José Maurício. **Teoria crítica e (semi)periferia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- GINSBURG, Faye; ABU-LUGHOD, Lila; LARKIN, Brian. **Media worlds: anthropology on new terrain**. London: University of California Press, 2002. https://www.youtube.com/watch?v=in-qASjKPPQw&feature=emb_imp_woyt. Acesso em: 12 jan. 2022.
- IHIATO - Narrativas dos Anciãos Fulni-ô**. Direção: Tosowmlaka Fulni-ô (Elvis Ferreira de Sá). Produção: Tosowmlaka Fulni-ô (Elvis Ferreira de Sá). Águas Belas (PE): 2015. (15min43s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4wtKoj5Elk4>
- INGOLD, Tim. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (Orgs.). **Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. p. 15-29.

MACAMO, Elísio. **Black gold, social change and reflexivity**: sociology avant la letter in Mozambique, 2002. Disponível em: www.afsa2007.org/Conference_Papers/96. Acesso em: 28 nov. 2008.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Caderno de Letras da UFF**. Rio de Janeiro. Universidade Federal Fluminense, n. 34, p. 287-334, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistêmica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidade y gramática de la decolonialidade. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**: a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MUDIMBE, Valentin-Yves. **The invention of Africa**: gnosis, philosophy, and the order of knowledge. Bloomington: Indiana University Press; London: Ed. James Currey, 1988.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro da & SANTOS SILVA, José de Oliveira dos Santos. **Cinema indígena**: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. Polis [En línea], 38 | 2014, Publicado el 05 septiembre 2014, consultado el 14 noviembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/polis/10086>

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/n8ypMvZZ3rJyG3j9QpMyj9m/?lang=pt>. Acesso em: 11 abr. 2022.

PRINS, Harald. Prins. Visual Anthropology. In: BIOLSI, Thomas (org.). **A Companion to the Anthropology of American Indians**. Oxford: Blackwell Publishing, p. 506-525, 2004.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, p. 201-245, 2000.

RIAL, Carmem Sílvia. Por uma antropologia do visual contemporâneo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 93-100, jul./set. 1995.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen**: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Línguas brasileiras**: para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Loyola, 1986.

SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANTANA, Paula Manuella Silva de; MAGALHÃES, Tiago Quieroz de. Caso Xukuru e o Bem Viver do povo Fulni-ô (PE). **Revista Direito e Praxis**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 607-635, jan./mar. 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/65133>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. Decolonização da práxis cinematográfica em Punalka, el alto bío-bío de Jeannette Paillán: alteridade, autorrepresentação e luta do povo mapuche. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana (SE), v. 28, n. 28, p. 55-81, set./dez. 2018. Disponível

em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/10496/8095>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. Demarcando telas: um relato de experiência de ensino e extensão a partir da Mostra de Cinema Indígena da UFRPE-UAST, no sertão pernambucano. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá (PR), v. 21, p. 57-67, ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/59535>. Acesso em: 14 mar. 2022.

SANTANA, Paula. Práxis antirracista, descolonização das mentes e a questão indígena em uma Instituição Federal de Ensino Superior do Sertão pernambucano. **Revista Antropológicas**, Recife, v. 28, n. 2, p. 112-140, jul. 2017. Disponível em: <https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/308/304>. Acesso em: 03 ago. 2019.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI; Editora UnB, 2015.

SHIMIDT, Simone. Onde está o sujeito pós-colonial? (Algumas reflexões sobre o espaço e a condição pós-colonial na literatura angolana). **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 2, n.2, Abril de 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOSOWMLAKA FULNI-Ô, (Elvis Ferreira de Sá). **Tosowmlaka Fulni-ô: entrevista**. Entrevistadores: Paula Manuella Silva de Santana e Tiago Queiroz de Magalhães. Serra Talhada (PE): UFRPE-UAST, 2020. Entrevista concedida para a pesquisa Cartografias da Contradança: contribuições das epistemologias afro-ameríndias para uma pedagogia decolonial e antirracista.

WALSH, Catherine. Interculturalidade e decolonialidade do poder um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)**, v. 05, n. 1, Jan.-Jul., 2019.

Cinema de Casa de Reza: a ASCURI e suas estratégias de guaranização das tecnologias do cinema

MARIA CLAUDIA GORGES

O projeto de futuro dessas populações não é aquilo que elas estão vivendo hoje ou que viveram no passado, é uma equação entre o que viveram no passado, o que vivem hoje e o que vão viver no futuro, é o projeto de futuro dessas populações. Agora, o projeto de futuro dessas populações não suprime de maneira nenhuma sua experiência de contato com os brancos [...] (KRENAK, 2015, p.61).

As tecnologias de comunicação como o cinema, nos últimos anos, vêm sendo utilizadas cada vez mais pelos povos indígenas. Muitos as utilizam através da mediação de projetos voltados para o audiovisual e coordenados por não indígenas, outros já as utilizam de forma autônoma, na medida em que são os próprios indígenas que oferecem oficinas de formação, adquirem equipamentos, buscam mecanismos de fomento e controlam a circulação dos materiais que produzem. Incentivando a comunicação entre aldeias, intergeracional, regional, nacional e internacional, bem como estratégias de enfrentamento sociopolítico.

A Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI) de Mato Grosso do Sul é um exemplo dessa autonomia. A ASCURI é composta por integrantes dos povos Guarani, Kaiowá^[29] e Tere-

²⁹ No Brasil, os Guarani estão divididos em três grupos sócio-linguístico-culturais: Nandeva, Kaiowá e Mbyá, sendo que a maioria dos Mbyá não vivem em Mato Grosso do Sul (COLMAN, 2015, p. 5). Neste texto nos referimos aos Guarani Nandeva e Guarani Kaiowá ou *Pai-Tavyterã* (como também são conhecidos), como Guarani e Kaiowá, por ser a forma como eles se autoidentificam. Os Guarani e Kaiowá pertencem à família linguística Tupi-guarani. Os Kaiowá vivem principalmente em Mato Grosso do Sul e Paraguai e os Guarani no Mato Grosso do Sul, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Paraguai e Argentina, no caso em questão, falamos dos Guarani e Kaiowá que vivem em Mato Grosso do Sul. Cf. *Povos indígenas no Brasil*, ISA, 2021.

na^[30] e vem, desde 2008, realizando filmes, produzindo oficinas de formação, comprando equipamentos de produção fílmica para as aldeias e mediando os processos de circulação de suas produções.

A ASCURI foi idealizada em 2008, por Gilmar Galache e Eliel Benites. Gilmar Martins Marcos Galache é do povo Terena e viveu grande parte da sua infância na aldeia Lalima, localizada a 45km de Miranda, em Mato Grosso do Sul. Aos 15 anos foi estudar no internato da Fundação Bradesco, em Serra da Bodoquena. Mais tarde, seus pais se mudaram para a capital, Campo Grande, para que ele continuasse os estudos. Lá, estudou em um colégio evangélico no centro da cidade. Em 2005 iniciou o curso de Design Gráfico na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), e, em 2017, concluiu o mestrado profissional em Desenvolvimento Sustentável pela Universidade de Brasília (UNB). Atualmente mora em Brasília, trabalha no Instituto Socioambiental (ISA) e continua fazendo parte da coordenação da ASCURI (GALACHE, 2017, p. 9-15).

Eliel Benites é do povo Kaiowá, nasceu na Terra Indígena *Té'yíkue*, no município de Caarapó, em Mato Grosso do Sul. Iniciou sua trajetória como professor tradutor em 1996. Em 1997 começou a lecionar como professor indígena e formou-se na licenciatura indígena *Teko Arandu*, na área de ciências da natureza. Em 2014 concluiu o mestrado no Programa de Pós-Graduação e Doutorado da UCDB. Desde julho de 2013 atua como professor efetivo no Curso da Licenciatura Intercultural *Teko Arandu* da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e, em 2021, finalizou o doutorado em Geografia pela UFGD, aprofundando sobre a temática: territorialidade Guarani Kaiowá. Atualmente também continua a fazer parte da ASCURI (BENITES, 2014, p. 13-33).

Gilmar e Eliel conheceram-se em uma oficina de cinema na Bolívia. Desde então, vêm mobilizando indígenas Guarani, Kaiowá e Terena na busca por, através do cinema “[...] desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do jeito de ser indígena tradicional” (ASCURI)^[31]. Aqui é preciso ter em vista, desde já, que não pretendemos recorrer à oposição tradicional/moderno, pois, conforme Lasmar (2005, p. 41), essa oposição se mostra desvantajosa no contexto de estudos em que as mudanças são dinâmicas e constantes. O termo

³⁰ Os Terena são da família linguística Aruak e estão localizados principalmente em Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e São Paulo. Cf. *Povos indígenas no Brasil*, ISA, 2021.

³¹ Cf. *Nosso Jeito*, ASCURI, 2021.

tradicional, no entanto, é incorporado ao texto, porque os próprios integrantes da ASCURI o utilizam. No entanto, essa noção de tradicional não é inerte, isenta de transformações.

Hoje, a ASCURI conta com um canal na plataforma de vídeo *YouTube*, uma página no *Facebook*, no *Instagram* e um site, onde disponibiliza a maior parte de suas produções. Em 2020, a ASCURI exibiu seus filmes na TV Educativa de Mato Grosso do Sul, produziu novos filmes, circulou por festivais como o Cine Kurumin, o Cinecipó, ForumDoc.bh e fez parte da exposição *Vexoa: nós sabemos*, que teve a curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena. Em 2021, também participou da curadoria da mostra *Cine Entre Mundos*, da emissora de televisão brasileira universitária, a UnBTV. Além disso, foi indicada ao prêmio PIPA, o mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais. Em 2022, participou do Festival de Cinema e Cultura Indígena, prestando consultoria no Laboratório de Finalização de Filmes Curtas-Metragens. Como também lançou novos filmes em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz).

Seus curtas-metragens abordam questões territoriais, principalmente nos filmes, que são produzidos em momentos de retomadas de territórios tradicionais, enquanto filmes-denúncia. Ela possuiu um conjunto de curtas que são registros de projetos desenvolvidos em aldeias Terena, Guarani e Kaiowá. Sua filmografia também é composta por curtas-metragens que abordam a temática “o jeito de ser Guarani, Kaiowá e Terena”, que é representado através das festas, rituais, cantos e saberes ancestrais.

Ao longo deste texto propomos abordar as práticas fílmicas desenvolvidas pela ASCURI, que compreendemos como formas de construir alianças com as tecnologias do cinema, como formas de guaranizar essas tecnologias, de instituir relações com elas e “reproduzir-se enquanto sociedade, não contra, e sim através delas, recrutando-as para sua própria continuidade” (CARNEIRO DA CUNHA, 2002, p. 7). Destacamos que quando tratamos de tecnologias do cinema, não estamos nos referindo apenas aos aparatos de produção, mas a todo um conjunto de técnicas e a um modo de fazer, de mediação entre pessoas e artefatos. Seria reducionista colocar como representante do conjunto cinematográfico a parte “visível”, isto é, a câmera, a filmagem, o equipamento, as fontes de luz, a tela, ocultando a parte “invisível”, a química, o laboratório, a montagem, a linguagem cinematográfica (COMOLLI, 2010, p. 148-149).

Percorreremos este caminho analisando a construção do Termo de Compromisso dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul, o qual foi produzido pela ASCURI, em 2010, durante a realização do primeiro Fórum de Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA).

As práticas fílmicas desenvolvidas pela ASCURI para garantir as tecnologias do cinema serão debatidas em diálogo com o filósofo Andrew Feenberg (2010, 2017), que enfatiza a compreensão da tecnologia como construção social implicada nos contextos históricos e culturais de um determinado povo ou coletivo. Aliado às reflexões do pensador indígena Ailton Krenak (2019, 2020) sobre o conceito de humanidade, a partir de sua crítica a um modo de compreensão que nos aliena do organismo de que somos parte, a Terra, suprimindo uma pluralidade de formas de vida e que também não inclui neste clube seletivo aqueles/as que ainda estão agarrados à terra.

As reflexões da socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2018) sobre o conceito de *ch'ixi*, que se afasta de uma compreensão da relação entre diferentes como harmoniosa, auxilia-nos a discutir sobre os limites do processo de guaranização. Por fim, temos a contribuição desenvolvida pela educadora e pesquisadora Ana Maria Rivera Fellner (2020), de pensar as tecnologias produzidas em espaços de fronteiras como tecnologias *ch'ixi*, que carregam em si uma oposição de contrários que não se fundem, mas habitam a contradição.

O TERMO DE COMPROMISSO DOS REALIZADORES INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL: AS ESTRATÉGIAS DA ASCURI PARA INSERIR O OLHAR GUARANI DENTRO DA CÂMERA

No ano de 2010, com o cinema e a internet cada vez mais presentes nas aldeias guarani, emergiram questionamentos sobre direitos autorais, viabilização financeira dos projetos, socialização dos materiais produzidos, uso da internet pelos alunos/as, ambiguidade da tecnologia, dentre outros. Isso levou à criação do primeiro Fórum de Inclusão Digital nas Aldeias (FIDA), organizado em sua primeira edição pelo NEPPI^[32] e

³² O NEPPI, criado em 1995, é um órgão vinculado a UCDB, de natureza executiva que tem por finalidade coordenar os vários programas e projetos de pesquisa e extensão voltados para as sociedades indígenas, bem como participar das discussões e encaminhamentos pertinentes a outras questões relacionadas às populações tradicionais de Mato Grosso do Sul (NOGUEIRA, 2015, p. 16).

coordenado pelo indigenista Antonio Brand.^[33] A partir da quarta edição a ASCURI assumiu a organização do FIDA, o qual foi realizado pela última vez em 2016. Desde então, a ASCURI vem tentando retomar a sua realização. O primeiro FIDA ocorreu entre os dias 2 e 4 de dezembro de 2010, na aldeia *Te'Yikue*, no município de Caarapó (MS). Ivan Molina e Divino Tserewahú^[34] foram convidados para participar do Fórum, que teve em torno de vinte e cinco participantes.

Conforme o relatório do primeiro FIDA, produzido por José Nogueira (2015, p. 125-153), os objetivos eram: discutir formas de ampliação do processo de uso e criação audiovisual, a autonomia integral dos povos indígenas durante todo o processo de captação de recursos, produção e circulação, a necessidade de compartilhar experiências bem-sucedidas, o fortalecimento dos canais de comunicação entre as gerações, a discussão sobre como melhorar o processo de distribuição dos materiais produzidos e o impacto da inclusão digital nas aldeias.

Durante a realização do FIDA os/as participantes foram divididos em três grupos, o primeiro discutiu formas para avançar, bem como sobre como dialogar e investigar a história. A partir dessa discussão apontou-se a necessidade do fortalecimento de parcerias, como, por exemplo, com as escolas. Também foi discutido sobre a responsabilidade em realizar o retorno para a aldeia dos materiais produzidos e a importância de só filmar com autorização (NOGUEIRA, 2015, p. 139-142).

O segundo grupo debateu sobre o relacionamento atual entre as gerações e sobre como melhorar esse relacionamento, tendo em vista que os mais velhos/as criticam as novas gerações por serem cada vez mais parecidos com os não indígenas. As estratégias elencadas foram:

³³ Antonio Brand foi um indigenista e historiador. Em Brasília desempenhou imprescindível papel na batalha pelos artigos indígenas na Constituinte. Foi o fundador do Conselho Indigenista Missionário, em Mato Grosso do Sul e secretário-executivo da organização, entre as décadas de 1980 e 1990. Desde 1997 coordenou o NEPPI (núcleo fundado por ele) e lecionou no curso de História e no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UCDB (NOGUEIRA, 2015, p. 17).

³⁴ Ivan Molina é um cineasta boliviano da etnia quéchua, formado pela Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV) de Cuba, realizador independente, professor da Escuela de Cine y Arte Audiovisuales de La Paz e ativista no movimento pela luta cocaleira, pela valorização da ancestralidade andina. Divino é um cineasta xavante, bastante conhecido nos circuitos de cinema etnográfico e indígena. Tem o maior número de filmes premiados e o maior número de filmes como diretor durante seu tempo de trabalho na Organização não Governamental Vídeo nas Aldeias (VNA), iniciado em 1996 (GALACHE, 2017).

ir atrás dos mais velhos/as, tomar mate junto, comprometer-se com a comunidade, ganhar a sua confiança com o convívio e dialogar na língua indígena. Percebemos algumas dessas estratégias de cuidado através da fala de Ivan Molina durante o FIDA:

Se atentar a detalhes como óculos escuros, por exemplo. Tem que estar sem óculos escuros para falar com as pessoas, pois isso provoca um distanciamento. Desligar o celular durante a conversa, pois é uma interferência, quebra as relações entre as pessoas. Isso é respeito que se deve ter não só com os anciões, mas entre todos (MOLINA, *In*: NOGUEIRA, 2015, p. 144).

Por fim, o último grupo debateu sobre como era antigamente, como é hoje e como deve ser no futuro. Nessa discussão, identificaram que as gerações anteriores participavam mais das atividades com os pais e, com isso, aprendiam mais. Logo, como isso não estava mais ocorrendo, era importante que eles comessem a participar das reuniões da Aty Guasu, que são as grandes assembleias dos povos Guarani e Kaiowá (NOGUEIRA, 2015, p. 147).

Como resultado do primeiro FIDA, segundo Gilmar Galache (2017, p. 73), houve a percepção dos/as integrantes da ASCURI da necessidade de registrar-se como associação para que conseguissem participar dos processos de captação de recursos. Além disso, neste momento, também ocorreu a formulação de um Termo de Compromisso dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul, no qual apontaram alguns princípios como base de suas práticas filmicas, como, por exemplo: buscar estratégias para a ASCURI acessar os mecanismos de fomento sem a necessidade de intermediários. Sendo que uma dessas estratégias foi seu registro como associação para organizarem seus projetos de forma autônoma. Outro compromisso assumido foi o de desconstruir imagens estereotipadas sobre os povos indígenas, bem como o diálogo com rezadores/as fortalecendo o jeito de ser dos Guarani, Kaiowá e Terena (NOGUEIRA, 2015, p. 150).

Destacamos aqui o compromisso assumido pelos/as cineastas de desconstruir estereótipos sobre os povos indígenas, enfatizando nessa proposta sua característica antirracista. Como nos chama a atenção o artigo “Existência e Diferença: o Racismo contra os Povos Indígenas” (MILANEZ et al., 2019) e o livro “Desconstruindo o Racismo contra os

povos indígenas no Brasil” (BICALHO, 2022), o racismo contra os povos indígenas é uma pauta pouco reconhecida, pouco discutida e pouco penalizada, embora este racismo exista e seja muito comum.

A negação do racismo contra os povos indígenas e o desconhecimento de quem sejam os povos indígenas que vivem no Brasil, contribui para uma reprodução de estereótipos, de imagens reducionistas e deturpadas dos indígenas, que vem sendo perpetuada desde a colonização, sendo a escola, infelizmente, um dos lugares em que esses preconceitos são atualizados (BICALHO, 2022, p. 6).

O racismo contra os povos indígenas se manifesta nas declarações públicas por parte das autoridades brasileiras, nos discursos religiosos que demonizam as danças indígenas (WAHUKA, OLIVEIRA, 2022, p. 35) e que queimam inúmeras casas de reza. No ano de 2021, sete casas de rezas guarani e kaiowá foram incendiadas em Mato Grosso do Sul e mais de 15 estão sob ameaça de serem queimadas.^[35] Este racismo também se faz presente quando é preciso, a todo o momento, provar que ninguém deixa de ser indígena só por ter celular, carro, computador.

Ailton Krenak aponta no artigo “Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas” (2019), que o racismo é uma epidemia global causada pela recusa de compreender e aceitar a diferença.

A doença do racismo, essa espécie de epidemia global do racismo se originou na nossa separação da natureza, quando nós nos separamos da natureza a ponto de não compartilharmos mais com a natureza a riqueza da diferença. Quando se disse que a diferença é o outro, é a impossibilidade de aceitar a diferença, de aceitar o outro como diferença – isso gerou o que nós reconhecemos historicamente como racismo (MILANEZ et al., 2019, p. 2172).

Diante dessa epidemia, as práticas fílmicas da ASCURI se constituem como práticas antirracistas que, como coloca Ailton Krenak (2020, 1’13”),^[36] funcionam como um “ativador de consciência das pessoas”, auxiliam na luta pelo território e fortalecem o jeito de ser indígena. Este cinema, defendido pela ASCURI, contrapõe-se a um cinema aliado do projeto colonizador e integracionista. As práticas fílmicas da ASCURI

³⁵ Cf. *Mais uma casa de reza Guarani e Kaiowá é alvo de ataques em Mato Grosso do Sul*, CIMI, 2021.

³⁶ Cf. *Cinema de Todas as Telas*, Live Cineop, Debate Inaugural, 2020.

se esforçam para multiplicar os olhares sobre o mundo e desconstruir as monoculturas de pensamento, pois, como Ailton Krenak coloca, “um mundo com uma única narrativa é um mundo preparado para entrar pelos canos, é um mundo distópico” (KRENAK, 2020, s.p).^[37]

Em relação ao compromisso assumido de dialogar com os/as rezadores/as é interessante observarmos que essa relação que eles/as buscam retomar ou reforçar com os/as mais velhos/as, mediada pelo cinema, também é tensionada por essas tecnologias, pela ambiguidade que elas carregam. Isso porque, a entrada das tecnologias de comunicação nas aldeias pode tanto potencializar a luta indígena e fortalecer os laços intergeracionais, como pode se tornar um vetor de distanciamento entre as gerações.

Hoje em dia, temos de um lado, os mais antigos, que veem os mais novos como desinteressados pela cultura, que não querem saber de nada, e por outro lado os jovens enxergam os velhos como antiquados. Nesse meio fica um vazio, ocupado muitas vezes pelas mídias hegemônicas, na qual reforçam uma perspectiva homogênea do jeito de ser. Onde antes havia as noites em volta da fogueira ouvindo histórias durante a noite, hoje são as novelas e jornais da televisão, aliados a possibilidade da internet 3G, e as rodas de mate pela manhã, foram substituídas pela corrida financeira, na qual os jovens entram bem cedo para poderem comprar os bens que aparecem nas propagandas (GALACHE, 2017, p.75).

Partindo dessa reflexão de Gilmar e das discussões realizadas durante o FIDA, percebemos, portanto, como as relações que os/as integrantes da ASCURI estabelecem com as tecnologias do cinema se afastam de uma visão determinista das tecnologias, a qual, conforme Andrew Feenberg (2010), concebe que as tecnologias se desenvolvem a partir de uma dinâmica interna, separada do contexto social, e que moldam a sociedade de acordo com seus próprios padrões. Ao rejeitar essa visão determinista a ASCURI compreende que não é necessário o afastamento das tecnologias do cinema para evitar os riscos que elas carregam. Ao reconhecerem os perigos, investem na potencialidade que

³⁷ Cf. *A negação da ciência com Ailton Krenak*, Ciclo Tempos presentes, 2020.

a prática fílmica possui de fomentar o fortalecimento das relações intergeracionais e do jeito de ser dos Guarani, Kaiowá e Terena.

A ASCURI reconhece os riscos da entrada das tecnologias, ao mesmo tempo em que entende que não é mais possível afastá-las e investe na construção de alianças com elas. No caso do cinema, constrói alianças para que ele atue como denúncia e como um registro que traz referências do passado para guiar de forma reflexiva os processos de aprendizagem dos/as professores/as indígenas e dos/as estudantes nas escolas indígenas (BENITES, 2020, 57'38"- 57'52")^[38]. Também, para que o cinema crie pontes, fortalecendo os laços intergeracionais para a continuidade da transmissão dos saberes ancestrais, recompondo esses saberes, isto é, atuando como instrumentos mediadores entre as gerações (BENITES, 2021, 2'39"36").^[39]

Essa orientação de construção de um cinema indígena é baseada a partir do olhar dos mais velhos, que obtém essas raízes tradicionais de visão de mundo, do que ele viveu no passado com o seu território, na sua plenitude. Por isso o olhar dos mais velhos orienta essa produção, mas adaptado à nova realidade de hoje, a partir desse diálogo com os outros saberes. O objetivo também é justamente fazer essa reaproximação entre os mais velhos e os mais jovens através dos processos de produção de cinema, e aí o cinema é como um elo, uma religação entre uma geração, que seriam os mais velhos, e as novas gerações de hoje. Então esse modelo, o modo do não indígena chegar ao contexto indígena, ela resultou nessa ruptura muito grande dessas gerações. Assim, o que a ASCURI está buscando construir é a recomposição dessas rupturas que ocorreu entre as gerações indígenas aqui na fronteira do Brasil, em Mato Grosso do Sul (BENITES, In. GORGES, QUELUZ, 2019, p. 44).

Uma das estratégias para minimizar estes riscos que as tecnologias do cinema carregam se encontra no Termo de Compromisso construído pela ASCURI, que nos parece ser um regulador da mediação que ela estabelece com o cinema. Sendo que um dos compromissos presentes no Termo é o diálogo com os/as mais velhos/as. Para tal, a ASCURI

³⁸ Cf. *Outros cinemas ameríndios: novos olhares sobre a produção audiovisual indígenas*, 2020.

³⁹ Cf. *Cine debate Nativas Narrativas*, ASCURI, 2021.

incentiva, em suas práticas filmicas, que os/as jovens busquem nos mais velhos/as os conteúdos para seus filmes, aliando o interesse desses/as jovens pelas tecnologias do cinema aos saberes dos mais velhos/as e tornando o cinema um mediador nessa relação.

[...] nossa estratégia é voltada a usar as ferramentas de distanciamento para promover a aproximação, pois há muito interesse desses jovens nas novas tecnologias, então nas formações são utilizados métodos de valorização do saber antigo, mostrando a importância desse conhecimento, e como o audiovisual pode potencializar esse registro, além de expandir o material produzido para outras aldeias, e também para outros povos (GALACHE, 2017, p. 75).

Como Eliel e Gilmar colocam, o diálogo e a aproximação com os/as mais velhos/as podem ser observados tanto no processo de produção, na finalização, como na circulação. Tal como explica Sidvaldo^[40] (2018, 44'06" - 44'12")^[41] “[...] primeiro a gente mostra para os anciões, e depois com a permissão dos anciões a gente começa a divulgar na cidade”.

Além disso, os filmes só podem ser produzidos com a autorização dos mais velhos/as, pois há aspectos da vida Guarani, Kaiowá e Terena que não podem ser expostos em vídeo, circular para fora da aldeia. Citamos como exemplo as cenas que representam mortes no caso dos Guarani e Kaiowá, que não podem ser mostradas. No entanto, muitas vezes, as produções que não são realizadas por indígenas desconsideram esses valores, tendo em vista que muitas aldeias já passaram pela experiência de terem suas imagens veiculadas sem autorização.

Estabelecer uma relação de confiança com os/as rezadores/as para a realização das práticas filmicas, contudo, não é uma tarefa fácil, nem rápida, é algo que precisa ser construído. Kiki^[42] (2019)^[43], um dos integrantes da ASCURI, relata como a aproximação com o/a rezador/a é uma negociação:

⁴⁰ Sidvaldo Julio é do povo Terena, funcionário da escola municipal da aldeia indígena Cachoeirinha e atua como videomaker e articulador local de sua comunidade e região. Vem trabalhando desde 2008 com a ASCURI.

⁴¹ Cf. Entrevista à Rádio MEC, 2020

⁴² Kiki, ou Ademilson Conciância Verga, também é membro da ASCURI, é Kaiowá, aprendiz de rezador, atua como fotógrafo e cineasta. Kiki foi o primeiro de sua aldeia que teve contato com a fotografia e depois com o cinema. Ele participou do filme Terra Vermelha (BECHIS, 2008) como ator, mas aprendeu a filmar com a ASCURI. Além disso, em 2018, estudou na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro (GALACHE, 2017).

⁴³ Cf. Entre algumas outras tecnologias, 2019.

E para chegar e fazer a filmagem na casa do rezador, não é fácil também. A gente, não chega na aldeia, não leva a câmera direto no rezador, na cara do rezador. Assim, a gente vai, a gente vai primeiro conversando com ele, levando uma lenha para ele e quando ele deixar a gente filmar, aí que a gente dá o pulo. O nosso rezador ele se assusta quando a gente leva a câmera assim, na hora. Chega lá e faz pergunta assim com a câmera na mão, aí ele não conta, ele fala vem outro dia e não fala mais, porque a gente Kaiowá Guarani, a gente tem passarinho aqui. Quando o passarinho fala a gente fala e quando o passarinho voa, a gente fica doente, tem que rezar para trazer esse passarinho. Arara, o papagaio, vários tipos de animais que tem aqui. Então a gente, quando a gente filma e chega de surpresa sem avisar o rezador, a gente o assusta, ele fica sem entender nada. Então a gente jovem Kaiowá Guarani, a gente acredita muito no rezador. O jovem Kaiowá tem que correr atrás do rezador, porque o rezador ele está lá esperando, só que a gente jovem não sabe. A gente fica achando que ele vai vir atrás de nós. Então com o audiovisual, com a câmera, a gente consegue chegar perto dele, conversar com ele, porque o rezador ele gosta de se ver na televisão, assim quando ele vê o filme dele, ele fala para outro rezador e chama outro rezador, aí ele quer começar a filmar, gravar os cantos, o mito dele, a história. Então a gente jovem, a gente filma assim (KIKI, 2019, 39'44" - 41'50").

A negociação, portanto, construída com os/as mais velhos/as, como Kiki nos conta, demanda estar junto, levar lenha, sentar ao lado do fogo, conversar, conviver, ativar a transmissão de saberes, fazer o/a rezador/a se interessar por ser filmado/a e se estende também para uma negociação com o auxílio dos/as rezadores/as, que precisa também ser realizada com a natureza, através dos *jaras*, pois sem a autorização deles não é possível filmar.

Como Kiki nos conta, para os Kaiowá e Guarani, as matas, os rios, o milho, as doenças, os cantos têm donos, isto é, guardiões, os *jaras*, também chamados de espíritos, e para filmar é preciso negociar com estes donos.

[...] quando você for no mato também, você tem que pedir autorização, o rio tem um dono, o mato tem um dono também, que a gente não consegue ver com a câmera. Você tem

que pedir autorização, rezar um pouco, pedir autorização e depois você tem que ir lá no rio. Se você chegar lá com a câmera na mão, se você quiser filmar rio ou morro, talvez tua câmera estrague e chega lá e às vezes sua câmera não funcione. Porque você chega lá e não pediu autorização. A gente jovem a gente sabe isso, como é que a gente sabe isso, através do rezador, é ele que conta para nós, foram os antepassados que falaram isso para nós. Chega no mato e tem que benzer, pedir autorização, vou filmar isso aqui, depois a gente entra no mato para fazer filmagem (KIKI, 2019, 42'54"- 43'55").^[44]

Assim, vemos como as práticas realizadas pela ASCURI são conduzidas pelos saberes dos rezadores/as, pelos seus ensinamentos que possibilitam também as negociações que precisam ser realizadas com os *jaras*. O que nos faz pensar no cinema produzido pela ASCURI como um cinema de casa de reza, um cinema atravessado pelos saberes dos/as rezadores/as. Não apenas no que se mostra na tela, como as rezas, os cantos, os rituais, as festas, as falas dos/as rezadores/as, os seus saberes sobre os alimentos sagrados, as plantas medicinais, o fogo, que são geralmente as temáticas dos filmes da ASCURI, mas também através das negociações que demandam o desenvolvimento de uma sociabilidade pautada na ancestralidade para saber como tratar com os *jaras*, como se relacionar com os/as mais velhos/as e como se relacionar com a natureza.

O que estamos compreendendo como cinema de casa de reza é resultado de um processo que Eliel Benites vai chamar de guaranização (2021)^[45], ou seja, que “dentro da câmera vem o olhar guarani” (BENITES, 2021, 2'39"45"). O que ocorre quando os usos que se fazem da câmera são orientados pela memória dos antepassados, são direcionados pelo respeito aos/às mais velhos/as, aos/às rezadores/as, à natureza, aos *jara*. Quando o respeito a esses saberes guia o que aparece ou não no filme e o modo como aparece.

Para compreendermos esse processo de guaranização das tecnologias do cinema é interessante retomarmos um modo de se relacionar com a alteridade anterior às relações com essas tecnologias. Para tal,

⁴⁴ Cf. Entre algumas outras tecnologias, 2019.

⁴⁵ Cf. *Cine debate Nativas Narrativas*, ASCURI, 2021.

voltamo-nos para uma prática observada no período colonial entre os Guarani,^[46] que é o cunhadismo.

O cunhadismo, conforme Pereira (1999, p. 176-177), foi descrito por viajantes e missionários que primeiro tomaram contato com os Guarani, como uma decisão tomada por alguns grupos na relação com outros povos, tanto indígenas como não indígenas. Ou seja, perante um contato com outros povos, alguns grupos Guarani optaram pelo caminho da aliança, enquanto tática para “amansar” o inimigo, tendo em vista que o cunhado é sempre visto como um contrário – o inimigo. Lembrando também que, como Manuela Carneiro da Cunha (2002, p. 7) coloca, “amansar” implica “[...] reproduzir-se como sociedade, desta vez não contra, e sim através deles, recrutá-los em suma para a sua própria continuidade” (CARNEIRO DA CUNHA, 2002, p. 7). A aliança, neste caso, funcionaria como uma forma de construção de sociabilidades através das trocas matrimoniais, da co-residência e do compartilhamento do modo de vida e língua guarani (PEREIRA, 1999, p. 177).

Entretanto, de acordo com Pereira (1999, p. 177), o cunhadismo se mostrou como uma alternativa sem viabilidade histórica na relação dos Guarani com os colonizadores, pois estes não compreendiam o comportamento considerado adequado pelos Guarani para uma relação entre parentes e a própria dinâmica do sistema colonial impedia o estabelecimento deste tipo de aliança.

Se, como nos parece, o cunhadismo busca a aliança com o inimigo, tornando-o cunhado, quando refletimos sobre as práticas desenvolvidas pela ASCURI, essa estratégia transforma-se de uma busca por uma aliança com o inimigo, para uma busca pela aliança com as tecnologias do cinema que esse inimigo produz.

Essa aliança, também chamada de guaranização do cinema implica não apenas o domínio do manejo e a presença do cinema na aldeia, mas que seus usos estejam em conformidade com o modo de vida destes povos. Também percebemos essa proposta na fala da liderança kaiowá Anastácio Peralta.^[47]

Não basta só aparelhagem. A gente tem que conhecer, dominar. Eu sempre falo assim: o computador é de todo mun-

⁴⁶ Aqui o termo Guarani não se remete apenas aos Nandeva, mas engloba também os Kaiowá. Optamos por trazer esse termo, neste momento, em razão de Pereira (1999), a partir de onde abordamos o cunhadismo, utilizá-lo.

⁴⁷ Anastácio Peralta é uma liderança política Kaiowá e integrante da ASCURI.

do, mas nós temos que guaranizar ele. Aprender ele; usar para nós; apropriar dele. Muitas coisas os Guarani se apropriaram: o violino é dos tempos dos jesuítas e eles tocam. Então a gente precisa pegar as ferramentas que tem, computador, filmadora, escrita e guaranizar elas (PERALTA, In. KLEIN, 2013, p. 71).

Vemos essa guaranização sendo realizada nas práticas filmicas defendidas pela ASCURI. Uma delas está atrelada à busca pela horizontalidade nos processos de produção, isto é, na rotatividade que ocorre no processo de produção filmica, onde os integrantes compartilham suas funções e se afastam de um modelo de produção hierárquico. Essa perspectiva está associada como Gilmar (GORGES, QUELUZ, 2019, p. 42) coloca, à dinâmica do mutirão, ou como Eliel (CORRÊA, 2017, p.133) enfatiza, trata-se de um jeito de ensinar que se aproxima da educação tradicional, a qual busca afastar-se da imposição de um modo de produção que coloca acima de tudo o orçamento, o lucro, as divisões de trabalho e as hierarquias de decisões. As práticas da ASCURI, neste sentido, visam uma produção coletiva que é coerente com o modo de vida dos Guarani, Kaiowá e Terena.

Práticas que também são dispositivos de guaranização e estão presentes no Termo de Compromisso correspondem ao uso do cinema para veicular a versão destes povos sobre si mesmos, auxiliando a desconstruir versões distorcidas sobre os conflitos nos espaços de retomada e visões equivocadas sobre quem são os povos Guarani, Kaiowá e Terena. Bem como o diálogo com os/as rezadores/as e em extensão com os *jara*, tal como Kiki (2019) pontua, que fortalece as relações intergeracionais e a transmissão dos saberes ancestrais.

A interpretação da tecnologia de Andrew Feenberg (2010, 2017), formulada no interior de uma Teoria Crítica da Tecnologia,^[48] nos auxilia a refletir sobre o conceito de tecnologia e sobre as alianças que a ASCURI constrói com as tecnologias do cinema. De acordo com Feenberg (2017, p. 87), a tecnologia é compreendida como construção social implicada nos contextos históricos e culturais de um determinado povo ou coletivo. O pesquisador propõe pensar a tecnologia não a

⁴⁸ A Teoria Crítica da Tecnologia nasce do entrelaçamento das concepções de Adorno, Horkheimer e Habermas, bem como recebe, com Marcuse que se detém sobre o papel da tecnologia no capitalismo pós Segunda Guerra, um impulso especial

partir da perspectiva de que sua essência reside numa função tecnicamente explicável, mas que ela possui um significado interpretável por via hermenêutica.

Para Feenberg (2017, p. 87-88), os objetos técnicos têm duas dimensões hermenêuticas: o significado social e o horizonte cultural. Seu significado social é resultado de uma disputa entre grupos sociais e está ligado à função do objeto técnico, pensado na relação com o usuário: “*Aquilo* que o objeto é para os grupos que vão decidir o seu destino, em última instância, determina *aquilo em que ele se tornará* à medida que é redesenhado ao longo do tempo” (FEENBERG, 2017, p. 90).

Já a segunda dimensão hermenêutica corresponde ao horizonte cultural da sociedade, “[...] os pressupostos culturalmente genéricos que formam a base inquestionável para qualquer aspecto da vida e que em alguns casos, suportam a hegemonia prevalecente” (FEENBERG, 2017, p. 91). Pressupostos estes que são transpostos para os objetos técnicos, que sustentam e fortalecem esse horizonte cultural e nem sempre são percebidos.

Essas duas dimensões da tecnologia se relacionam de forma entrelaçada e, nessa articulação, entra o conceito de código técnico de Feenberg (2017, p. 93-95), que pode ser compreendido como a mediação que os objetos técnicos carregam em si entre os parâmetros técnicos, as escolhas técnicas viáveis e o horizonte cultural (FEENBERG, 2017, p. 98). O conceito de código técnico e de horizonte cultural desvelam a dinâmica entre sociedade e tecnologia.

O que eu chamo de ‘código técnico’ do objeto faz a mediação do processo e fornece uma resposta ao horizonte cultural da sociedade, no nível do desenho técnico. Parâmetros técnicos como a escolha e o processamento de materiais, em grande medida, são especificados socialmente por tal código. A ilusão da necessidade técnica surge do fato de que o código é, por assim dizer, literalmente moldado em ferro ou “concretado”, conforme seja o caso (FEENBERG, 2010, p. 89).

A tecnologia traduz os valores sociais que conseguiram prevalecer no momento de seu projeto, o que significa que ela não se orienta apenas pelo critério da eficiência, não sendo, portanto, neutra (FEENBERG, 2017, p. 77). Mas Feenberg (2010, p. 48) defende que a tecnologia pode ser reinventada a partir de seus usos, entendendo que o código

técnico pode ser apropriado e o desenho da tecnologia, seu uso e desenvolvimento podem ser transformados.

Neste sentido, para Feenberg (2010), o desenvolvimento tecnológico não segue um caminho fixo e linear, pautado pela eficiência, mas é visto como ambivalente, seu desenvolvimento está suspenso entre diferentes possibilidades. Nesta visão, a tecnologia não é um destino, mas “[...] um campo de luta social, uma espécie de “parlamento das coisas” onde concorrem as alternativas civilizacionais (Latour, 1993)” (FEENBERG, 2017, p. 86).

Quando se fala em tecnologia, desse modo, ela não está limitada a apenas um modo de vida, ao modo de vida ocidental, colonial, capitalista, mas a muitos outros possíveis modos de vida, cabendo ao código técnico mediar essa disputa conforme os interesses que predominam e os limites técnicos. A interpretação de tecnologia proposta por Feenberg contribui, portanto, para denunciar a visão hegemônica, a violência e o autoritarismo do desenvolvimento tecnológico capitalista. Como também, o combate aos determinismos tecnológicos que ele propõe, implica assumir múltiplas narrativas técnicas, diversos usos dos artefatos e concepções plurais de mundo. Significa dizer que a tecnologia é vivida, experimentada e narrada pelos grupos sociais de diferentes modos, que não há uma única narrativa sobre tecnologia. Os usos das tecnologias do cinema pela ASCURI, mediados pelas tecnologias de guaranização, por exemplo, mostram-nos outras narrativas para essas tecnologias.

Neste campo de luta social estão em jogo alternativas que não são apenas culturais, ultrapassando uma distinção entre culturas, sendo melhor colocado como alternativas ontológicas, de mundos diversos que se colocam em disputa, cabendo ao código técnico mediar essas disputas conforme os interesses que predominam. Neste processo, questiona-se um modo de fazer cinema que prioriza o lucro, o orçamento, a propriedade, a hierarquia, a autoria individual, em suma, as escolhas das soluções técnicas viáveis. Contrapõe-se a ele um fazer fílmico coletivo, que prioriza o processo de produção e as relações que são construídas nestas práticas com os/as mais velhos/as, os/as rezadores/as, as lideranças, os *jaras*, a natureza.

A ideia de que a tecnologia é vivida, experimentada e narrada pelos grupos sociais de diferentes modos pode ser associada a uma reflexão desenvolvida por Ailton Krenak em torno do conceito de huma-

nidade e que também traz contribuições interessantes para pensarmos a guaranização do cinema pela ASCURI.

Krenak critica o conceito de humanidade construído ao longo de aproximadamente três mil anos, ao refletir sobre o conceito de antropoceno. O antropoceno pode ser compreendido como uma época, no sentido geológico do termo, que corresponde ao período em que estamos vivendo e no qual nós imprimimos no planeta uma marca tão pesada que chega a caracterizar uma era, ao exaurirmos as fontes de vida e transformarmos tudo em mercadoria (KRENAK, 2019, p. 46-48).

Essa visão de humanidade justificou e justifica as empreitadas colonialistas e tem como base a pressuposição de que existe uma humanidade esclarecida que precisa levar a luz do esclarecimento para uma humanidade obscurecida (KRENAK, 2019, p. 11). É ainda um posicionamento que justifica as atividades extrativistas ao despersonalizar os rios, as matas, as montanhas, retirando deles os seus sentidos que passam a ser considerados atributos exclusivos da humanidade (KRENAK, 2019, p. 49).

A noção de humanidade é considerada falha aos olhos de Krenak por incluir nela apenas os seres humanos, alienando-nos do organismo de que somos parte, a Terra, através de uma separação entre a terra, as águas, os animais, as montanhas, como natureza e os seres humanos como cultura. Essa alienação da Terra é uma “abstração civilizatória” que “suprime a diversidade, nega a pluralidade de formas de vida, de existência, de hábitos” (KRENAK, 2019, p. 22-23). Como Krenak coloca:

[...] fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ela é uma coisa e nós, a outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (KRENAK, 2019, p. 16-17).

Em oposição a esse modo de compreender e se relacionar com a natureza como separado da noção de humanidade, Krenak sugere “escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”” (2019, p. 70), lembrando de narrativas em que a natureza é pessoa, as quais são apagadas por narrativas homogeneizantes. Para fazer frente a um monoteísmo que busca excluir a diferença, Krenak nos traz narrativas como a de uma anciã do povo Hopi que conversa com sua irmã pedra, ou do rio Doce, seu avô, que os

Krenak chamam de Watu, ou da serra chamada Takukrak, com quem os Krenak conversam para saber como será o dia:

Quando está com cara do tipo “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser (KRENAK, 2019, p. 18).

Outro aspecto que é preciso considerar em relação ao conceito de humanidade questionado por Krenak, consiste em que nem todos os seres humanos são incluídos nesse clube seletivo, pois há também os que são considerados a “sub-humanidade” e que são marginalizados. São os povos que ainda resistem a se tornar uma “humanidade zumbi”, que ainda não foram jogados neste “liquidificador” chamado humanidade, que bloqueia a diferença, limita nossa capacidade de “invenção, criação, existência e liberdade” (KRENAK, 2019, p. 13-26).

São os que ainda resistem a um certo modelo de “progresso”, a “essa perspectiva de que estamos indo para algum lugar”, que vai largando pelo caminho tudo o que não interessa, como a “sub-humanidade” (KRENAK, 2020, p. 10). São os que resistiram ao “processo civilizatório que os integraria ao clube da humanidade”, são os que ainda “estão agarrados na terra”, os que estão “expandindo sua subjetividade, não aceitando que somos todos iguais” (KRENAK, 2019, p. 21-31).

As práticas fílmicas da ASCURI são práticas de uma “sub-humanidade” que resiste, que está agarrada à terra, que continua expandindo a sua diversidade, mostrando-nos a possibilidade de usos diversos das tecnologias. Os usos do cinema feitos pela ASCURI nos mostram que as interações com as tecnologias não são restritas a uma prática entre seres humanos, já que ela também inclui nessa relação a natureza, os *jaras*, que não são objetos a serem filmados, mas com quem é preciso também construir alianças e negociar.

Ao refletir sobre o antropoceno e o conceito de humanidade, Ailton Krenak nos coloca a provocação sobre adiar o fim do mundo através da possibilidade de contar mais uma história (KRENAK, 2019, p. 27). A ASCURI, através do cinema, vem também adiando o fim do mundo, por meio das histórias que vem contando. Este cinema de casa de reza, este cinema guaranizado, é também um exercício de segurar o céu, como fazem os xamãs yanomamis (KRENAK, 2019, p. 26-27) para adiar o fim

do mundo e a queda de um céu que não é só dos povos indígenas, mas de todos/as/es nós.

“HOJE EM DIA A GENTE TEM QUE LEVAR OS DOIS CAMINHOS, A NOSSA CULTURA E A DOS BRANCOS”: OS LIMITES DA GUARANIZAÇÃO

Ao refletirmos sobre a guaranização, sobre a construção de alianças da ASCURI com as tecnologias do cinema, outro aspecto deste processo também precisa ser considerado. Trata-se da discussão em torno do que não pode ser transformado, guaranizado, isto é, os limites da guaranização. Tendo em vista que a ideia de estabelecer alianças implica uma reprodução de sociabilidades a partir do outro, através dele e não de sua destruição (CARNEIRO DA CUNHA, 2002, p. 7).

Podemos colocar essa questão a partir do conceito de *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui. A ideia para este conceito veio do que ela aprendeu com o escultor aymara Víctor Zapana, que nomeava os animais que ele produzia como entidades *ch'ixi*, os quais, aliás, eram feitos com algumas pedras, como o granito, que tem texturas coloridas riscadas em pequenos pontos, e, por essa razão, também são chamadas de pedras *ch'ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 79). Os animais produzidos com essas pedras eram considerados entidades *ch'ixi*, poderosos justamente por serem indeterminados, nem brancos nem negros, sendo os dois. A serpente é um desses animais, pois “[...] é masculina e feminina, não pertence nem ao céu nem à terra, mas habita ambos os espaços [...]” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 80, tradução nossa).^[49]

O conceito *ch'ixi* proposto por Silvia Rivera Cusicanqui começa a fazer parte de suas reflexões a partir das observações que ela realiza sobre os processos de mestiçagem na Bolívia. Isso porque, o que ela percebeu ao se deter sobre esse processo não era uma harmoniosa fusão de contrários, uma identidade, mas uma justaposição de opostos, um choque de contrários, um espaço de incertezas, de mal-estar entre um mundo indígena e europeu (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 78). Ao mesmo tempo em que ao observar essas oposições, colocou em xeque o olhar sobre essas contradições como uma oposição irreduzível (RIVERA

⁴⁹ “[...] es masculina y femenina; no pertenece ni al cielo ni a la tierra pero habita ambos espacios [...]” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 80).

CUSICANQUI, 2018, p. 80). Através do conceito de ch'ixi ela percebeu que é possível enfrentar essa contradição de uma maneira criativa, que é possível habitar a contradição sem sucumbir a um binarismo paralisante (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 17-31).

Diante dessa contradição propõe:

[...] não buscar a tranquilidade do Uno, porque é justamente uma angústia maniqueísta; é necessário trabalhar *dentro* da contradição, fazendo de sua polaridade o espaço de criação de um tecido intermediário (*taypi*), uma trama que não é nem um nem o outro, senão o contrário, é ambos (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 83, tradução nossa).^[50]

No caso da ASCURI, vemos esse binarismo no dilema entre afastar-se completamente das tecnologias do cinema ou ser capturado por elas. Na fala de Kiki, no curta-metragem *Sapukai* (ASCURI, 2017), é possível perceber como este dilema é colocado.

No início Deus chamou Kaiowá e não indígenas. Quando ele chegou, Deus disse assim para não indígena: qual instrumento você quer para usar em cima da terra? Não indígena disse assim, eu quero aquele que brilha. Isso para fazer mal à terra e poluir, para produzir máquina e viver em cima da tecnologia, como o barco, o avião, a bomba, por isso que ele escolheu essas tecnologias. [...] O Deus falou com Kaiowá, o que você quer? Eu quero essa *Kurusu Rendy Java* (Cruz de Luz). Um brilho para cuidar do mar. E serve para colocar todos no canto do mar. Mas essa cruz também veio junto com a reza, é muito importante para cuidar do mar, do mato e dos humanos e para rezar contra tudo que venha acontecer nesse mundo. Essa cruz que veio para o Kaiowá é muito importante. Por isso que Kaiowá não sabe o que é tecnologia que existe no mundo (KIKI, In. ASCURI, 2017, 36"-1'36", 7'19"-8'02").^[51]

Ao narrar o mito de criação dos Kaiowá e dos não indígenas Kiki aborda essa distinção atrelada a uma escolha inicial responsável por

⁵⁰ "La idea es entonces no buscar la tranquilidad de lo Uno, porque es justamente una angustia maniquea; es necesario trabajar *dentro* de la contradicción, haciendo de su polaridad el espacio de creación de un tejido intermedio (*taypi*), una trama que no es ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario, es ambos a la vez (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 83).

⁵¹ Cf. *Sapukai*(ASCURI, 2017).

distintos modos de vida, sendo as tecnologias, no seu sentido maquínico e industrial, a escolha dos não indígenas em oposição aos Kaiowás que escolheram a *Kurusu Rendy Java*. O dilema em relação à aproximação ou não das tecnologias que são alheias ao seu modo de vida está relacionado, portanto, também à escolha pela forma como querem viver. Um dilema que pode se tornar uma disjuntiva paralisante.

No entanto, o que percebemos pelas estratégias adotadas pela ASCURI e pelas falas de seus integrantes ao refletirem sobre essa encruzilhada, é a possibilidade de andarem por dois caminhos, manejar os usos do cinema utilizando essas tecnologias para fortalecerem o jeito de ser dos Guarani, Kaiowá e Terena. Escolha que percebemos também na fala de Kiki ao refletir sobre as práticas filmicas da ASCURI.

Então, a tecnologia, eles proibem a gente de usar, o rezador proíbe a gente de usar, mas é bom também a tecnologia, porque hoje em dia o jovem já começou a se interessar também para registrar os nossos cantos, fazem depoimento com o rezador, gravar o áudio e divulgar também nas redes sociais para o branco ver a nossa situação, a nossa luta. E a tecnologia também ajuda bastante para a gente fazer o filme, fazer documentário, filmar na aldeia, na outra aldeia. E o rezador ele não gostava de alguém chegar lá filmando, filmar ele, ele fala que isso não pode, que não é de vocês, não é, essa tecnologia não é de vocês, ele falava. Mas assim, a gente foi conversando com ele para a gente fazer documentário, aí ele deixou, deixou a gente fazer já que indígena está no meio do branco também e a gente tem que usar mesmo, não assim usar as tecnologias e esquecer da cultura, da língua. Hoje em dia a gente tem que levar os dois caminhos, a nossa cultura e a dos brancos, saber também um pouco da língua dos brancos (KIKI, 2019, 3'49"- 5'25', transcrição verbal).^[52]

Através dessa estratégia vemos como eles refazem a escolha inicial e as tecnologias de guaranização se mostram como um modo de refazerem essa escolha em seus próprios termos, enquanto uma atualização de suas condições de existência e continuidade étnica em face de novas necessidades sem serem capturados pelo modo de vida dos não indígenas. A proposta de guaranização se mostra como o que Rivera

⁵² Cf. Entre algumas outras tecnologias, 2019.

Cusicanqui vai compreender como uma forma criativa de enfrentar os binarismos, habilitando a possibilidade de convivência entre opostos neste campo de relações de fronteiras.

Inseridas neste espaço de fronteiras, as tecnologias do cinema, guaranizadas pela ASCURI, também podem ser pensadas como “tecnologias *ch’ixi*”. Trata-se de um modo de pensar as tecnologias desenvolvido por Ana Maria Rivera Fellner na tese “Tecnologias Ch’ixi: experiências micropolíticas para descolonizar as tecnologias - o caso da Casa de Cultura Tainã e a Rede Mocambos” (2020). Esta autora desenvolve uma percepção das tecnologias inspirada no conceito de mestiçagem descolonizadora, ou *ch’ixi*, desenvolvido nos trabalhos de Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 2018) e busca problematizar a mestiçagem nos modos de fazer, pensar e usar as tecnologias.

Essa perspectiva busca outras maneiras de compreender as tecnologias, partindo da valorização e reconhecimento dos saberes e conhecimentos tecnológicos das comunidades quilombolas, camponesas e indígenas, que têm sido, por muito tempo, apagados e desconhecidos (FELLNER, 2020).

Tendo em vista este viés de compreensão das tecnologias, o enfoque é direcionado para o modo como se articulam os conhecimentos tecnológicos próprios e alheios como uma estratégia adotada por diversos coletivos para manter em circulação a memória de seus povos (FELLNER, OLIVEIRA, MERKLE, 2020, p. 324-328). Ressaltando que essa articulação é compreendida como uma interação entre diferenças que se antagonizam ou se complementam, mas que não se fundem (FELLNER, OLIVEIRA, MERKLE, 2020, p. 329).

Pensar dessa forma nos auxilia a perceber que as tecnologias alheias foram guaranizadas pelas tecnologias próprias articuladas pelos/as integrantes da ASCURI, mas que isso não implica uma fusão. Neste processo de guaranização, traços das tecnologias alheias ainda permanecem nos usos feitos pela ASCURI, em alguns casos sem criar conflitos, em outros, gerando contradições em suas práticas, com as quais a ASCURI precisa conviver.

Uma dessas permanências que percebemos ao observamos as práticas da ASCURI, consiste em sua institucionalização enquanto uma associação, a qual é decorrente dos modos de operação das políticas culturais do governo brasileiro que demandam da ASCURI uma burocratização para acessar sem intermediários os mecanismos de fo-

mento. Uma escolha que tem como consequência, por vezes, o engessamento de suas práticas filmicas, já que é preciso prestar conta de todas as atividades que a ASCURI desempenha (GALACHE *apud* GORGES, QUELUZ, 2019, p. 45).

O uso do roteiro também é um exemplo das contradições implicadas nas alianças que a ASCURI realiza com as tecnologias do cinema. Durante sua formação na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, Gilearde^[53], um dos integrantes da ASCURI, fez o curso de roteiro e, em uma fala durante o lançamento da websérie *Nativas Narrativas* (ASCURI, 2020), relatou que o roteiro é algo que ele vem tentando aplicar na sua produção filmica, pois, o que geralmente acontece é que ele escreve de um jeito e acaba filmando de outro (BARBOSA, 2020, 1'42"01")^[54].

Gilearde e Kiki buscam seguir o roteiro que eles escrevem, porém, reconhecem que, muitas vezes, a produção filmica pautada em um roteiro pré-concebido não é algo viável de ser colocado em prática pelos/as cineastas da ASCURI. Não é possível que o roteiro seja seguido tal como foi escrito, sem alterações. Gilearde, comentando a produção do curta-metragem *Ary Vai* (ASCURI, 2020), explica a dificuldade em seguir o roteiro quando as filmagens se realizam principalmente com as pessoas mais velhas da aldeia:

[...] o mais difícil mesmo é quando você vai e pede para o mais velho fazer, porque quando você começa a pedir muita coisa para ele fazer, ele já começa a ficar meio agitado e você tem que aproveitar quando ele está bem, quando ele quer mesmo fazer, do jeito que ele está você tem que arrumar um jeito para filmar, porque se você falar para ele sair daquele lugar e ir em outro lugar, ele já fica irritado. Aí vai aumentando o nível da irritação e já fica bravo e daí ele fala não, não quero mais filmar com você e aí você já acaba perdendo um material que ia ser ótimo para ficar na cena. Então a gente sempre procura filmar do jeito que está mesmo, a gente procura uma maneira de achar na hora assim fazer alguma coisa legal, aproveitar o momento mesmo, a gente não chega mandando para ele, a gente não tem o costume

⁵³ Gilearde Barbosa Pedro é um jovem kaiowá, ilustrador, fotógrafo e cineasta da ASCURI. Gilearde vem participando nos últimos anos de uma série de oficinas de formação audiovisual no Brasil e na Bolívia e, mais recentemente, formou-se em roteiro cinematográfico pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

⁵⁴ Cf. *Cine Debate Ex-pajé*, 2020.

de mandar nos mais velhos é eles que mandam na gente
(BARBOSA, 2020, 1'21"17"-, 1'22"24", transcrição verbal).^[55]

Com essa fala de Gilearde compreendemos a dificuldade para seguir um roteiro prévio e o conflito que essa proposição gera em uma sociedade em que não é possível para os/as jovens definirem o que os/as mais velhos/as devem fazer. Além disso, a proposta da ASCURI de aproximar os/as jovens dos/as mais velhos/as poderia ser prejudicada, caso os/as cineastas insistissem na aplicação de um roteiro prévio. Como Kiki (2019, 39'44"- 41'50")^[56] apontou anteriormente, o/a cineasta precisa merecer as histórias dos/as rezadores/as e não é tão fácil convencê-los a compartilharem seus saberes. Nesta perspectiva, mandar nos mais velhos/as prejudica não só a possibilidade de filmar as histórias de rezadores/as, como a própria relação que os/as jovens estabelecem com eles/as, esvaziando as práticas fílmicas do objetivo de aprofundar os contatos entre as gerações. Na aliança construída pela ASCURI com as tecnologias do cinema, portanto, nem tudo é garantido. Trata-se de um andar por dois caminhos, de habitar as contradições e conflitos desses encontros/confrontos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As alianças que a ASCURI tece com o cinema tensionam essa tecnologia, uma vez que ela deixa de ser aliada de projetos coloniais e se torna aliada dos Guarani, Kaiowá e Terena. O que a ASCURI faz, através de suas práticas fílmicas é “uma política contracolonial pura” (ESBELL, 2021, p. 12). Neste processo, as tecnologias do cinema são transformadas como modo de resistência, de existência, expressão e atualização de sociabilidades.

O cinema, quando é garantido, transforma-se em uma estratégia de luta pelo território e garantia do jeito de ser dos Guarani, Kaiowá e Terena, especialmente através das produções em momentos de retomadas de territórios tradicionais, em que os/as cineastas se arriscam ao trazerem as denúncias, as violências e as dores para a tela, como forma de garantir os direitos dos povos indígenas ao veicular sua versão sobre os fatos. Em vez de fixar identidades, estereotipar e justificar pro-

⁵⁵ Cf. *Cine Debate Ex-pajé*, 2020.

⁵⁶ Cf. *Entre algumas tecnologias*, 2019.

jetos coloniais, o cinema se torna um aliado na luta pelo território, em um movimento de também “demarcar as telas” (KRENAK, 2020),^[57] de ampliar a luta dos povos indígenas. Esse cinema também é estratégia de luta quando fomenta, com suas produções e circulações, o jeito de ser dos Guarani, Kaiowá e Terena, trazendo para as telas “janelas para outros mundos possíveis” (ASCURI, 2021),^[58] outras possibilidades de estar no mundo, fortalecendo a continuidade desses modos de viver. Com suas práticas filmicas coletivas e que evitam hierarquias, a ASCURI problematiza as “monoculturas de pensamento” (KRENAK, 2020)^[59] e questiona um modo de fazer cinema que prioriza o lucro e o resultado.

As práticas filmicas da ASCURI também atualizam sociabilidades, atuam na recomposição de saberes através das aproximações entre as gerações. Como Gilmar Galache e Eliel Benites alertam, as tecnologias alheias nas aldeias podem se tornar vetores de conflitos entre as gerações. Entretanto, quando essas tecnologias são guaranizadas, elas se transformam em pontes entre as gerações, em passos introdutórios para a recomposição dos saberes ancestrais, atuando para que os/as jovens se orgulhem de suas memórias, de serem Guarani, Kaiowá e Terena. Como também recompõem as relações que eles possuem com a natureza através dos jara, dos “espíritos” com os quais é preciso constantemente negociar para manter a vida na aldeia em equilíbrio. O cinema, ao ser guaranizado, torna-se, como Ivan Molina (2021)^[60] explica, “uma metodologia para entender melhor a vida”.

Ao mesmo tempo em que as alianças viabilizadas pela ASCURI com as tecnologias do cinema modificam essas tecnologias, fazendo com que o fazer fílmico seja conduzido pela cosmovisão destes povos, percebemos também que nem tudo pode ser transformado, ou guaranizado. A guaranização, ao imprimir alterações nas tecnologias do cinema, não captura essa tecnologia de forma total, sempre deixando brechas. Alguns conflitos são solucionados e outros resultam em contradições com as quais a ASCURI precisa conviver. E é neste sentido que compreendemos a fala de Kiki: “A gente tem que levar os dois, o audiovisual dos brancos e dos Kaiowá e Guarani” (2020).^[61] Não se trata

⁵⁷ Cf. *Cinema de Todas as Telas*, Live Cineop, Debate Inaugural, 2020.

⁵⁸ Postagem do Facebook da ASCURI no dia 1 de abril de 2021.

⁵⁹ Cf. *A negação da ciência com Ailton Krenak*, Ciclo Tempos presentes, 2020.

⁶⁰ Cf. *Entre mundos: filmes etnográficos, colaborativos e cinemas indígenas em diálogo*, USPFFLCH, 2021.

⁶¹ Cf. *Arte pela proteção dos povos indígenas*, FestivalMba'e Porã, 2020.

de uma fusão, ou de um convívio isento de conflitos entre estes modos de filmar. O cinema de casa de reza produzido pela ASCURI, que ela guaraniza, portanto, desenvolve-se através de estratégias para habitar a contradição que os encontros/confrontos dos Guarani, Kaiowá e Terena que compõem a ASCURI com as tecnologias do cinema geram, num esforço para manter em circulação a memória de seus ancestrais.

REFERÊNCIAS

- A NEGAÇÃO DA CIÊNCIA.** Ciclo Tempos Presentes, 1'59"50". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9TOvKwQV-Ss>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ASCURI.** Disponível em: <https://ascuri.org/>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ASCURI.** *Facebook.* Disponível em: <https://www.facebook.com/search/top/?q=ASCURI>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ARTE PELA PROTEÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS.** Festival Mba'ePorã, 35'30", 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eudZ-pq2lCY&t=690s>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ASCURI.** **Entrevista à Rádio MEC do Rio de Janeiro.** 55'05", 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/ascuri.brasil/videos/2136068426722396/>. Acesso em: 03 mai. 2022.
- BENITES, Eliel.** **OGUATA PYAHU (Uma nova caminhada) no processo de desconstrução e construção da educação escolar indígena da reserva indígena Te'yikue.** 165f. Dissertação (Educação), UCDB, 2014.
- BICALHO, Poliene Soares dos Santos (Org).** **Desconstruindo o racismo contra os povos indígenas no Brasil.** CRV, Curitiba, 2022.
- CINE DEBATE EX-PAJÉ,** 2020. Disponível em: <www.uff.br/?q=events/cine-debate-uff-com-ex-paje-sessao-de-curtas-do-coletivo-ascuri>. Acesso em: 20 mai. 2022.
- CINE DEBATE – NATIVAS NARRATIVAS,** ASCURI, 3'19"32", 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sYzdlEhdjhs&t=9052s>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- CINEMA DE TODAS AS TELAS,** Live Cineop com Ailton Krenak, Debate Inaugural, 1'43"16", 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XopeEBo6Elo>. Acesso em: 13 mar. 2022.
- COLMAN, Rosa Sebastiana.** **Guarani retã e mobilidade espacial guarani:** belas caminhadas e processos de expulsão no território guarani. 240f. Tese (Demografia), Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- COMOLLI, Jean-Louis.** **Técnica e ideologia:** câmara, perspectiva, profundidade de campo (1971-1972). Buenos Aires: Manantial, 2010. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/319486845/Comolli-tecnica-e-ideologia-pdf>. Acesso em: 03 mar. 2022.
- CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO (CIMI).** Disponível em: <https://cimi.org.br/>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- CORRÊA, Miguel Angelo.** **O índio e o cinema em Mato Grosso do Sul:** mapeamento e análise. Campo Grande, Ed. UFMS, 2017.
- CUNHA, Manuela Carneiro da.** Apresentação. In: ALBERT, Bruce, RAMOS, Alcida Rita (Org.). **Pacificando o branco:** cosmologias do contato no norte-amazônico. São Paulo, UNESP, 2002.
- ENTRE ALGUMAS OUTRAS TECNOLOGIAS: o desafio de reafirmar a ancestralidade para transformar a contemporaneidade rumo ao bem viver,** 2019. Disponível em: <https://entretecnologias.taina.net.br/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

ENTRE MUNDOS: filmes etnográficos, colaborativos e cinemas indígenas em diálogo, 05/11. USPFLLCH, 1'39"22", 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B-9Qk1yI_r_Gk>. Acesso em: 20 mar. 2022.

ESBELL, Jaidier. O'ma'kon – Bicharada – Reunião de bichos. In. **Moquéim_Surarî: a arte indígena contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

FEENBERG, Andrew. **A teoria crítica de Andrew Feenberg**: racionalização democrática, poder e tecnologia. Ricardo T. Neder (Org.). Brasília, Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina, UNB, Capes, 2010.

FEENBERG, Andrew. **Entre a Razão e a Experiência**: Ensaios sobre Tecnologia e Modernidade. Lisboa, MIT Portugal, 2017.

FELLNER, Ana Maria Rivera. **Tecnologias ch'ixi**: experiências micropolíticas para descolonizar as tecnologias – o caso da casa de cultura Tainã e a Rede Mocambos. 211f. Tese (Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade), UTFPR, 2020.

FELLNER, Ana Maria Rivera; OLIVEIRA, Leander de; MERKLE, Luiz Ernesto. Entre algumas outras tecnologias: o desafio de reafirmar a ancestralidade para transformar a contemporaneidade rumo ao bem viver. **Rebela**, Florianópolis, v. 10, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/rebela/article/view/4188/3317>>. Acesso em 10 mar. 2022.

GALACHE, Gilmar. **KOXUNAKOTI ITUKEOVO YOKO KIXOVOKU – Fortalecimento do jeito de ser Terena**: o audiovisual com autonomia. 123f. Dissertação (Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais), UNB, 2017.

GORGES, Maria Claudia, QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Cinema de mutirão: entrevista com Gilmar Galache e Eliel Benites, idealizadores e integrantes de Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI) de Mato Grosso do Sul. Curitiba, **Tom UFPR**, n. 10, v. 5, p. 36-48, 2019. Disponível em: <https://issuu.com/tom_ufpr/docs/tom_ufpr_v5_n10_2019>. Acesso em 5 mar. 2022.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Povos indígenas no Brasil (ISA)**. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt>>. Acesso em: 20mar. 2022.

KLEIN, Tatiane Maíra. **Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul**. 121f. Dissertação (Antropologia Social), USP, 2013.

KRENAK, Ailton. In: COHN, Sérgio (Org.). **Entrevistas**. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

LASMAR, Cristiane. **De volta ao Lago de Leite**: gênero e transformação no Alto Rio Negro. São Paulo: Editora UNESP: ISA, Rio de Janeiro: NUTI, 2005.

MILANEZ, Felipe, SÁ, Lucia, KRENAK, Ailton, CRUZ, Felipe, RAMOS, Elisa, JESUS, Genilson. Existência e Diferença: o racismo contra os povos indígenas. **Direito e Praxis**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 2161-2181, 2019.

NOGUEIRA, José Francisco Sarmento. **Relações Multi/interculturais e identitárias a partir do uso de tecnologias digitais**: um olhar sobre o ambiente da escola municipal Ñandejara na reserva Te'yíkie em Caarapó, no Mato Grosso do Sul. 162 f. Dissertação (Educação), UCDB, Campo Grande, 2015.

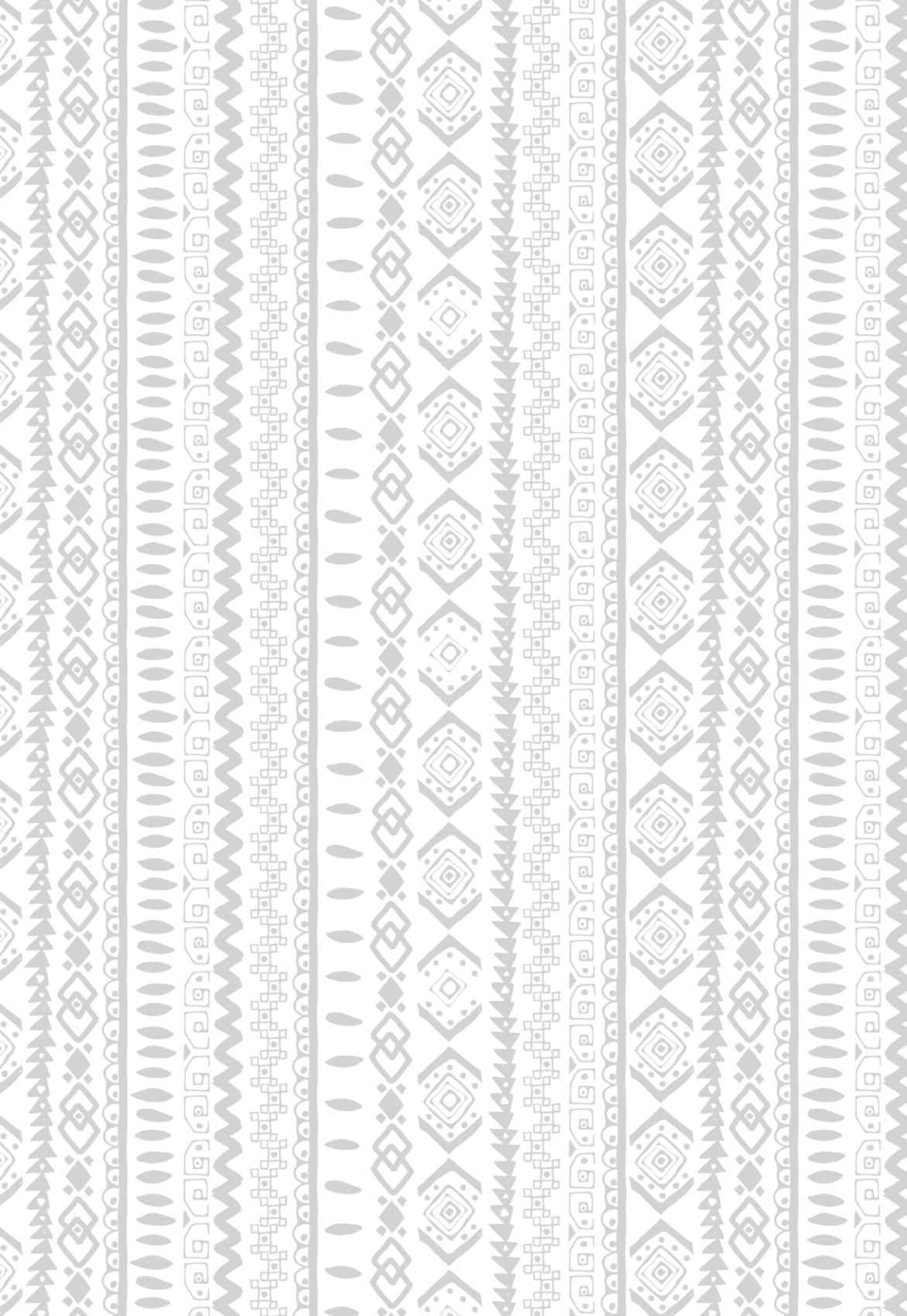
OUTROS CINEMAS AMERÍNDIOS: novos olhares sobre a produção audiovisual indígena, 1'20"05", 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GdOhhz6lvww>> Acesso em: 20 mar. 2022.

PEREIRA, Levi Marques. **Parentesco e organização social Kaiowá**. 251f. Dissertação (Antropologia), Unicamp, 1999.

SAPUKAI. Direção: ASCURI. Produção: Cine SinFronteras. Duração: 8'36". Ano: 2017.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible**. Ensayos desde un presente en crisis. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

WAHUKA SARAIVA, Sinvaldo O., OLIVEIRA, Fernanda Alves da S. A dança indígena é de demônios. In: BICALHO, Poliene Soares dos Santos (Org). **Desconstruindo o racismo contra os povos indígenas no Brasil**. CRV, Curitiba, 2022.



Mnemosyne e captura colonial a partir de imagens de indígenas em *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis^[62]

BEATRIZ AVILA VASCONCELOS

Considerado, por alguns estudiosos, o primeiro filme etnográfico do mundo, *Rituais e Festas Bororo* foi realizado entre 1916 e 1917 pelo militar brasileiro Luiz Thomaz Reis, cinegrafista e chefe do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão Rondon, movimento expedicionário científico e colonizador brasileiro capitaneado por Marechal Cândido Rondon nas primeiras décadas do século XX^[63]. Este filme servirá aqui como um lugar de partida para provocar uma reflexão sobre os modos de retratar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX, buscando evidenciar memórias e modos de ver da colonização que subjazem às imagens do filme. Tendo como material de base dois fotogramas de um plano do filme, utilizo-me do dispositivo do cruzamento de imagens, proposto por Etienne Samain (2012), o qual se apoia no legado warburgiano do pensamento por montagem para afirmar, juntando-se a Georges Didi-Huberman, a pensatividade intrínseca das imagens. “Toda imagem é uma forma que pensa”, diz Samain (2012, p. 23), e para que elas revelem seus pensamentos é preciso coloca-las em relação, em cruzamento: “A imagem teria ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é,

⁶² Este capítulo é uma versão, levemente modificada e atualizada, de meu artigo “Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917). *Revista de Comunicação E Linguagens* (IC Nova de Lisboa), (57), 2022, p. 265-289.

⁶³ Para mais informações sobre as condições de produção do filme, seus aspectos formais e inovadores em termos de linguagem cinematográfica documental, bem como para um panorama do contexto cultural dos Borôro na época das filmagens e do ritual funerário em particular, conferir o artigo de referência de Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro e Paul Henley (2017), “The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomas Reis, The Rondon Commission and the *Making of Rituais e Festas Borôro*” (1917).

um potencial intrínseco de suscitar pensamento e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (*Id. Ibid.*).

Ao provocar, por meio da aproximação, do atrito, do choque, relações entre imagens de *Rituais e Festas Bororo* com outras imagens, busco compreender as imagens do filme como “memória de memórias, um grande jardim de arquivos vivos, mais do que isso: uma ‘sobrevivência’, uma ‘supervivência’” (SAMAIN, 2012, p. 22), capaz de revelar, “em termos sintomais e fantasmiais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55) a ressurgência de traços de um pathos imagético do indígena brasileiro. Este *pathos* se forma e se fortalece em uma rede discursiva de imagens, isto é, em uma intericonicidade (COURTINE, 2013), que subjaz, ou melhor, sub-vive, às imagens visíveis. Assim, paradoxalmente, este dispositivo do cruzamento de imagens, ao mesmo tempo em que desmonta a narrativa de superfície que o filme sustenta, tem o poder de re-montar a história subjacente e silente das formas, dos modos de ver e das relações de captura – fotográfica e cultural – que as imagens revelam.

COMO QUE UM PUNCTUM

Rituais e Festas Bororo busca documentar as atividades contidas no complexo ritual funerário dos Bororo, que durava em torno de um mês, às vezes mais (NOVAES, CUNHA e HENLEY, 2017, p. 106), incluindo atividades distintas, desde uma pesca ritual, danças e o funeral propriamente dito^[64]. Uma vasta produção textual e visual sobre este ritual se deu historicamente a partir da análise detalhada feita por Christopher Crocker, em 1895 (*Id. Ibid.*). O filme é bastante rico no que diz respeito à apresentação das festas relacionadas ao ritual funerário, incluindo cartelas explicativas bastante detalhadas. Porém, seguindo a proposição de Didi-Huberman (2012, p. 61), que defende que para uma crítica das imagens é preciso restringir o ponto de vista (formalmente) e abri-lo (antropologicamente), não irei me estender em todos os desdobramentos do filme, mas irei me deter em apenas dois fotogramas retirados de um dos planos, que são os seguintes:

⁶⁴ Como observa Leila Souza (2014), “o povo Bororo tem a sua visão cosmológica de mundo, cultua a parte espiritual do ser humano, visto que o ápice de sua manifestação cultural está centrado no Funeral.”

Imagens 1 e 2: Fotogramas de Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis (1917).



Fonte: Acervo da Filмотeca da Comissão Rondon.
Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

Estes fotogramas, e o plano inteiro do qual fazem parte, produzem uma quebra no fluxo do movimento do filme, quebra esta causada por uma espécie de intromissão de um outro regime de captura fotográfica que parece exógeno ao cinematográfico. Nos quase seis primeiros minutos, até o aparecimento do plano em que estas imagens surgem, vemos uma câmera documental observadora que se coloca, a uma certa distância, geralmente em planos gerais, diante de corpos de indígenas que parecem se movimentar livremente, ocupados em suas atividades preparatórias para o ritual funerário de uma mulher e de uma criança da tribo. Assim, a primeira cartela do filme diz: “Depois das grandes cheias dos rios, toda a tribo celebra o JURE, festa da alegria, começando por frequentes pescarias” (0:53-1:00). A isto seguem-se vários planos da pescaria, intercalados com cartelas explicativas, informando-nos que as pescarias duram vários dias e também dando-nos detalhes das técnicas utilizadas pelos indígenas. Seguem-se mais alguns planos desta pescaria, nos quais vemos também uma enorme cobra sucuri ser flechada por um indígena.

Um segundo momento do filme é anunciado com uma cartela intitulada “A JURE” pela qual se anuncia os preparativos do local do ritual: “As festas Jure começam ao pôr do sol e tem lugar ao lado do seu templo ou BAHYTO, em um ‘stadium’ cercado de vésperas com palha.” (4:19-4:26). A isto seguem-se nova cartela com uma explicação da função destas cercas de palha (separar as danças dos homens das vistas das mulheres, que permanecem ocultas em casa) (4:27-4:42). Segue-se então uma cena em que vemos homens e alguns meninos construindo uma cerca

de palha (4:43-5:18). Em certo momento alguns deles parecem parar o trabalho para olhar brevemente para a câmera, para logo em seguida retornarem à atividade. Neste instante, há um corte para um novo plano: a câmera em plongée enquadra um homem agachado no chão, com cocar à cabeça, olhando para a câmera (5:19-5:24). Ao fundo, uma cerca de gravetos. Em seguida um novo plano enquadra, em plano médio, um homem de pé, falando e gesticulando para a câmera (5:25-5:36). Ao fundo, a mesma cerca de gravetos.

Imagens 3 e 4: : Fotogramas de Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis (1917).



Fonte: Acervo da Filmoteca da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

Por fim, chegamos aos planos que me fizeram deter como diante de um *punctum*^[65] no curso geral do filme, no sentido definido por Roland Barthes, em *A Câmera Clara*:

Um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). (BARTHES, 1984, p. 77)

⁶⁵ Tomo a liberdade de tomar emprestado o conceito barthesiano de *punctum* para utilizá-lo aqui não no sentido preciso da teoria de Barthes, isto é, como um ponto específico, um detalhe em uma fotografia para o qual converge a leitura, mas num sentido antes metafórico (“como que um *punctum*”), para nomear um ponto (imagens de um plano) no curso amplo de toda a estrutura do filme que fez com meu olhar se detivesse de modo especial, provocando-me aquele “pequeno abalo” de que fala Barthes, operando assim como que um *punctum*.

Este detalhe que “conquistou toda a minha leitura” foi o seguinte: tendo o mesmo pano de fundo – a cerca de gravetos – vemos um homem de pé, enquadrado em um meio primeiro plano, da cintura para cima, um grande cocar à cabeça. Em seguida, este homem se vira, um tanto quanto desconsertadamente, e fica de perfil, fazendo logo depois um leve giro, olhando para a câmera, como que a ajustar a posição no sentido de suavizar o perfil, para ficar mais na diagonal em relação à câmera (5:37-5:49). Um novo plano repete quase a mesma *mise-en-scène* com um outro homem que se posta diante da câmera de perfil para a esquerda e depois se vira em perfil para a direita, para, por fim, postar-se de frente para a câmera (5:50-5:57). A mesma cerca de gravetos ao fundo, fecha a visão do contexto e abstrai essas figuras humanas de seu ambiente.

Imagens 5 ,6, 7, 8 e 9: Fotogramas de Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis (1917).



Fonte: Acervo da Filmoteca da Comissão Rondon.
Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

Estes planos inserem – no fluxo de um regime cinematográfico de imagens, isto é, em um regime de observação focado no movimento cotidiano dos corpos, na captura de gestos da “vida” que se desdobra em um ambiente – uma espécie de parada para uma sessão de retratos. A cerca de gravetos ao fundo assegura a separação do corpo de sua ambiência natural, inserindo-o em uma espécie de estúdio fotográfico, em que o olhar do espectador é convidado a mirar os indígenas enquadrados como puras formas corporais, apartadas de seu ambiente natural e de seu convívio grupal. Somos então convidados a ver, nestes planos, o indígena enquadrado como um “exemplar” a ser observado em minúcias: agachado, de pé, de frente, de perfil à esquerda, de perfil à direita ofertando-se ao olhar do espectador em posições que permitem um escrutínio das formas corporais. O desajeitamento dos movimentos e a troca titubeante de olhares dos indígenas com a câmera, nestes planos, denuncia claramente a ação de uma direção de cena desconfortável para os indivíduos, indicando-lhes o que fazewr, como se portar diante da câmera, enfim, como oferecer seus corpos à necessidade de um olhar externo e à construção de um tipo racial, ao mesmo tempo em que deixa escapar, à revelia, gestos e olhares plenos de subjetividade destes indivíduos.

Proporciona-se ao espectador, neste breve momento do filme, a oportunidade de “esquadrinhar” os corpos, reconhecer a espécie, numa *mise-en-scène* que fez com que estas imagens se cruzassem internamente com imagens endógenas, para recuperar o termo de Hans Belting (2005, 2006)^[66], as imagens que carrego em minha memória, em meus sonhos, em meu inconsciente e que são imagens de uma cultura mostratória, que remete à tradição do retrato etnográfico e à fotometria, ao esquadrinhamento positivista, ao modo espetacularizado de olhar que foi educado culturalmente no regime imagético das Exposições Universais, dos Zoos humanos e de seus derivados, olhar pelo qual o corpo do Outro foi transformado em um objeto de curiosidade colonizadora. A mudança deste regime de imagens no filme, que passa repentinamente de uma

⁶⁶ “Propus recentemente uma abordagem antropológica, antropologia aqui entendida no sentido europeu como algo diverso da etnologia. Nesta abordagem, representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas, devem ser consideradas como dois lados de uma mesma moeda. A ambivalência das imagens endógenas e imagens exógenas, que interagem em vários níveis diferentes, é inerente à prática da imagem da humanidade. Sonhos e Ícones, como Marc Augé os chama em seu livro *La Guerre des rêves*, são dependentes um do outro. A interação das imagens mentais e imagens físicas é um campo ainda amplamente inexplorado, que inclusive concerne à política das imagens ao nível do que os franceses chamam de *imaginaire* de uma dada sociedade”. (Belting 2005, p. 35)

cinematografia documental de observação, filmada em sua maior parte em planos gerais, para uma “sessão de retratos” de estilo antropométrico, em planos médios e primeiros planos, foi observada também por Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley:

A cinematografia do filme é amplamente observacional no sentido em que a câmera, na maior parte das vezes, simplesmente segue a ação. Há algumas exceções: por exemplo, quando os principais protagonistas masculinos são apresentados nos primeiros dez minutos do filme, depois de um retrato frontal, eles são claramente instruídos a virarem-se de lado, de modo a poderem ser vistos de perfil, um dispositivo sugestivo das ideias vigentes no século XIX sobre como mídias visuais deveriam ser usadas para propósitos antropométricos. (NOVAES, CUNHA e HENLEY, 2017, p. 111, tradução minha)^[67]

A partir deste estranhamento “punctual”, detive-me nestes planos, extraíndo deles os dois fotogramas que exibi no início deste texto, a fim de deixar que uma fantasmagoria imagética dançasse, e, olhando para esta sua dança pudesse eu reconhecer uma história escovada a contrapelo, como queria Walter Benjamin em suas *Teses Sobre o Conceito de História*, um sentido revelado não pela, mas sob a linguagem.^[68]

Para que pense, a imagem precisa ser documentada. Documentar a imagem significa historicizá-la (o que não pode se confundir com a sua inserção em uma cronologia histórica, em uma narração, mas antes em uma dialética). Trata-se de antes de colocar as imagens em relação; cruzar as imagens para fazê-las pensar, despertar o seu próprio poder de ideação (SAMAIN, 2012). Penso na imagem como uma relva verdejante, onde jaz uma história silenciada. E em minha memória surge um plano de Shoah, de Claude Lanzmann (1985), com a visão do campo de Chelmno coberto pela relva verde. Que imagens estão sob esta relva ver-

⁶⁷ “The cinematography of the film is largely observational, in the sense that mostly the camera simply follows the action. There are some exceptions: for example, when the principal male protagonists are introduced in the first ten minutes of the film, after a face-on portrait, they are clearly being instructed to turn to one side so that they may be viewed in profile, a device suggestive of 19th-century ideas about how visual media should be used for anthropometric purposes”.

⁶⁸ “Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível o materialista histórico se afasta se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin 1985, p. 225).

dejante de um antigo campo de concentração? Que imagens estão sob película de uma fotografia, de um filme? “Para saber é preciso imaginar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 113). Como documentar uma imagem a partir da imaginação? Imaginar: gerar imagens a partir da imagem.

Em 1916, o Marechal Cândido Rondon, chefe da “Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas”, conhecida como Comissão Rondon, incumbiu o chefe do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão, o Major Luiz Thomaz Reis (1879-1940), de filmar os cerca de 350 “índios” Bororo que viviam em uma aldeia às margens do rio São Lourenço, a 100 quilômetros de Cuiabá, em Mato Grosso ^[69]. As filmagens ocorreram de julho a outubro de 1916, e incluem cenas das várias etapas do ritual fúnebre de uma criança e de uma mulher. Sabidamente a Comissão Rondon cedo identificou na fotografia e no cinema uma forma de documentar e ao mesmo tempo defender sua missão colonizadora diante das autoridades e elites brasileiras. Assim, a imagética da Comissão Rondon é vastíssima, incluindo um rico acervo de imagens, em movimento e estáticas, de indígenas, entre elas estando as do filme *Rituais e Festas Bororo*. ^[70]

O filme foi concluído e projetado pela primeira vez no Brasil em 1917, para membros das elites urbanas, e teve algumas de suas cenas exibidas em um evento no Carnegie Hall, em Nova York, durante uma viagem de Reis aos Estados Unidos, em 1918, em uma sessão chamada significativamente de *Wilderness*, dentro da programação de uma palestra proferida por Theodor Roosevelt, que estivera no Brasil anos antes, em expedição guiada por Cândido Rondon. Na exibição, além das imagens dos Bororo, estavam tomadas de paisagens naturais pitorescas, com cenas do Pantanal, caçadas de onça e as quedas do Iguaçu (TACCA, 2002, p. 200). Este filme, considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo, e que ficou por muito tempo soterrado no esquecimento da história, passou a ser redescoberto a partir dos anos 1990, quando foi apresentado na mostra “*Premier contact, premier regard*”, organizado por Pierre Jordan em Marselha, em 1992, junto a filmes et-

⁶⁹ Sobre a cultura Bororo, cf. os diversos estudos seminais de Sylvia Caiuby Novaes, em especial aqui o já mencionado “The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of *Rituais e Festas Bororo* (1917)”, com Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley (2017), e sua tese de livre docência, intitulada *Etnografia Visual* (2006), com vários textos sobre os Bororo.

⁷⁰ Sobre a imagética da Comissão Rondon, cf. o livro de Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon*, 2001. E para um estudo específico do filme *Rituais e Festas Bororo*, cf. Tacca 2002.

nográficos europeus e norte-americanos do início do século, integrando, assim, o repertório do primeiro cinema etnográfico.

As expedições da Comissão Rondon contavam com diversos cientistas (naturalistas, geógrafos, topógrafos, engenheiros) e com uma equipe de fotógrafos e cinegrafistas, todos eles a serviço de um estudo e reconhecimento do “Brasil desconhecido” e que precisava ser integrado ao projeto civilizatório da República Brasileira. Da Comissão Rondon surgiu o primeiro órgão de política indígena do governo brasileiro, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910 sob a direção do Marechal Cândido Rondon. O órgão visava a integração dessas populações à sociedade brasileira e ao seu processo produtivo. Rondon ressaltou a ênfase “humanitária” do SPI, propugnando por uma aproximação pacífica, expressada muitas vezes em seus relatórios, e sintetizada em sua máxima: “morrer, se preciso for, matar nunca” (apud RIBEIRO, 1996, p. 7).^[71] Esse humanitarismo estava de qualquer modo a serviço de uma clara “incorporação do Índio à Civilização” (RONDON, 1946, p. 42) e ao projeto colonizador do sertão brasileiro. É neste contexto que *Rituais e Festas Bororo* é realizado.

Sobre a imagem do indígena no filme ressalto o que Souza Lima sublinhou em sua obra *Um grande cerco de paz* (1992): o sujeito indígena que surge neste filme é o do “índio genérico”, imagem produzida pelo olhar exógeno e tutelar que agrupa diferentes etnias e culturas^[72]. Já Fernando de Tacca (2002) ressalta a imagem-conceito do indígena que sobressai no filme: a do “bom selvagem”, que mesmo em seu estado primitivo (“como nos tempos do Descobrimento”, a cartela final do filme) mostra-se pacificado^[73], permissível ao contato pacífico com os

⁷¹ “O primeiro princípio de Rondon, ‘morrer, se preciso for, matar, nunca’, foi formulado no começo deste século, quando, devassando os sertões impenetrados de Mato Grosso, ia ao encontro de tribos mais agueridas, com palavras e gestos de paz, negando-se a revidar seus ataques, por entender que ele e sua tropa eram os invasores e, como tal, seriam criminosos se desse contato resultasse a morte de um índio.” (RIBEIRO, 1996, p. 7)

⁷² De qualquer forma, compunha-se um acervo a retratar o índio genérico, numa unificação do heterogêneo produzida pelo olhar exógeno, pela ação do poder tutelar que os agrupa. Conquanto declarados os povos, com abundância de retratos específicos (como se a intenção fôra fotografar tipos humanos somaticamente distintos), as fotos demonstram sobretudo as ações do Serviço, servindo para enaltecê-lo, tal como podem servir para estudá-lo. (SOUZA LIMA, 1992; p. 113, grifos do autor)

⁷³ A ação oficial que Souza Lima identifica como a de retratar o índio genérico, no nosso caso, trata-se da construção genérica de uma imagem-conceito do índio. “...as seqüências fotográficas e cinematográficas procuram também mostrar um índio genérico, permissível ao contato com os brancos, autodenominados “civilizados” (TACCA, 2002, p. 193)

brancos, que, aliás, é a tônica de toda a imagética indígena da Comissão Rondon, como está bem observado nos estudos de Tacca (2001; 2002).

AS IMAGENS SÃO ARQUIVOS VIVOS

Até aqui fez-se a moldura histórica do filme, mas a historicização das imagens requer um trabalho imaginativo, isto é, gerador de imagens. Parto da premissa de que as imagens são arquivos, elas carregam consigo uma memória de outras imagens que com ela dialogam na história coletiva e individual. Como diz Samain (2012, p. 33), a imagem pertence “a um tempo muito profundo” e é este mesmo o seu fundamento como ente pensante: “A imagem é uma forma que pensa na medida em que as ideias por ela veiculadas são ideias que se tornaram possíveis porque a imagem participa de histórias/ de memórias” (SAMAIN, 2012, p. 33).

Esta natureza memorial das imagens nos remete ao conceito de intericonicidade, desenvolvido por Jean-Jacques Courtine, para quem há sempre imagens sob as imagens: “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura visual supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um ‘sempre já’ da imagem” (COURTINE, 2013, p. 43). A noção de intericonicidade coloca em jogo a relação entre imagens que são internas e igualmente externas ao sujeito, como explica Courtine:

um permanente diálogo entre as imagens que inventariamos individualmente e as imagens que nos são oferecidas pela cultura visual. A intericonicidade supõe, portanto, relacionar conexões de imagens: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita numa série de imagens, uma arqueologia, à maneira do enunciado numa rede de formulações junto à Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo o catálogo memorial da imagem junto ao indivíduo, e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou até fantasiadas, que assombram o imaginário (COURTINE, 2013, p. 44)

Assim, ver uma imagem implica abrir este diálogo entre muitas outras imagens que nela subjazem: imagens internas e externas, imagens da cultura, dos sonhos, imagens imaginadas. Do mesmo modo,

nesta natureza intericônica das imagens, historicizá-las exige o trabalho de inventariar as imagens que subjazem, ou “subvivem”, às imagens que vemos, de recuperar a memória visual que ela carrega ou deflagra ao se chocar com nossos arquivos imagéticos internos.

Para sermos capazes de surpreender esta memória visual das imagens, Etienne Samain (2012), inspirado nas pranchas do Atlas Mnemosyne Aby Warburg, propõe o dispositivo do cruzamento de imagens. O cruzamento de imagens, na perspectiva de Samain, serve assim para acessarmos as memórias que as imagens guardam, seus pensamentos. Colocadas, de forma anacrônica como fez Warburg, umas junto às outras, as imagens saem de sua mudez e passam-nos a falar, a expressar pensamentos. Trata-se não de um logos ordenado, mas ainda assim de uma fala, na medida em que estabelecem uma atividade dialógica. Deste modo, a compreensão e diálogo com os pensamentos de imagens demandam esta perspectiva arqueológica. Abrir a imagem é como abrir uma urna funerária ou abrir um sítio arqueológico: é preciso contextualizar os restos, para que façam parte do sistema de uma cultura e nos contem sobre ela. “Não é possível”, diz Samain (2012, p. 34), “pensar a imagem se não a situarmos no sistema ao qual está conectada”. Sem este esforço, as imagens não serão nada além de ossos ou cacos sem sentido, não serão capazes de nos revelar seus “pensamentos” e não serão capazes de serem historicizadas.

Levando essas reflexões em conta, a seguir, realizo um breve exercício de cruzamento de imagens com o intuito de conectar a um sistema de imagens os dois fotogramas que extraí do plano que me atingiu como que um *punctum* na estrutura do filme *Rituais e Festas Bororo*. Não se trata de inserir estes fotogramas em um sistema articulado por filiações e pertencimentos cronológicos e estéticos, mas em dar livre vôle a imagens externas (participantes de uma arqueologia) e internas (participantes de uma fantasmagoria) que, diante destes fotogramas, parecem-me participar de uma mesma memória e de uma mesma imaginação. Trata-se de um gesto um tanto anárquico, tomando as imagens como arquivos sem aprisioná-las em uma catalogação de natureza positivista, mas liberando-as para se movimentarem como “densos nós de pulsões, de tensões, de paixões” (SAMAIN, 2012, p. 59). Ressalto, por fim, que por imagens não entendo apenas aquelas geradas por suportes visuais, mas igualmente as geradas por suportes textuais, na medida em que a palavra escrita se apoia em uma intensa

atividade imagética para produzir seus sentidos. Espero, com este exercício, poder dar a ver uma atividade pensante destes fotogramas em diálogo com outras imagens, revelando-as como arquivos vivos, plenos de memória.

CRUZANDO IMAGENS

O que vem a seguir é um exercício livre de cruzamento de imagens, em quatro movimentos. De modo anacrônico e sem encadeamentos lógicos aparentes, trarei imagens para dialogarem entre si. Parto da premissa, estabelecida por Hans Belting (2006), de que nossos corpos são mídias vivas de imagens^[74] e procuro agora dar a ver o modo como os dois fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo* que escolhi para esta dialogia encontram outras imagens em meu próprio corpo, em minha memória imagética. De certo modo, tento assim compreender por que estes dois fotogramas e todo o plano do qual derivam viriam a tornar-se para mim como que um *punctum*, isto é, este “acaso que me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46). Retomo os fotogramas:

Imagens 10 e 11: Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).



Fonte: Acervo da Filмотeca da Comissão Rondon.
Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

⁷⁴ Sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos e esperam para serem convocadas por nossos corpos a aparecer. [...] ao mesmo tempo possuímos e produzimos imagens. Em cada caso, corpos (isto é, cérebro) servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las (BELTING, 2006, referência eletrônica, sem página).

O primeiro eco destas imagens em mim foi o de sua proximidade ao gesto antropométrico. A câmera de Reis, que anteriormente no filme parecia buscar o regime documental cinematográfico, pondo-se diante do movimento do “real”^[75], assume nestes planos claramente um outro gesto, um gesto cientificista, que separa o seu objeto de seu meio para mensurá-lo, escrutina-lo, classifica-lo, dando continuidade, na imagem em movimento, ao modelo etnográfico positivista já exercido anteriormente pela fotografia antropológica estática. A partir daí posso ouvir outros ecos de outras imagens.

1º Movimento

Imagem 12: Chefe Macuxi de Rio Branco, 1907.



Fonte: fotografia de Georg Huebner (in Schoepf 2005). | © Domínio Público

Em 1885, aos 23 anos, o fotógrafo, botânico e naturalista alemão Georg August Eduard Huebner (1862, Dresden -1935, Manaus) realiza sua primeira viagem à América do Sul, interessado em coletar dados e imagens sobre os povos nativos da região para sociedades científicas europeias, com as quais já mantinha contato, e também visando o promissor mercado de exploração da borracha na selva amazônica^[76]. Huebner estabeleceu-se em Belém em 1847, apresentando-se como

⁷⁵ O que não exclui o gesto de encenação. Aparentemente, no filme de Reis, a presença de uma direção de cena e de atores parece ser evidente em muitos momentos.

⁷⁶ Sobre a fotografia de Huebner, vide o artigo de Andreas Valentin, *O índio na fotografia de George Huebner* (2007), que mostra que, em sua produção fotográfica Huebner transitava entre a arte e a ciência. Eram também célebres suas fotos de estúdio com indígenas encenando caçadas e outros gestos, emoldurados por um fundo trompe d’oeil retratando paisagens naturais idílicas.

membro correspondente da Sociedade Geográfica de Dresden. No mesmo ano abre um ateliê fotográfico em Manaus, a Photographia Allemã.

São célebres seus retratos antropométricos de indígenas, como o deste chefe Macuxi acima. As imagens de indígenas feitas por Huebner atendem a uma demanda, crescente em sua época, de imagens antropológicas, as quais, juntamente com fotos de espécies exóticas de plantas e animais, compunham material de estudo de sociedades científicas na Europa, com as quais Huebner estava em contato.

Temos aqui nestas imagens a captura de uma espécie a ser estudada, escrutinada por um olhar que a quer medir, comparar e atestar a sua raça, dentro de um pensamento antropológico que buscava a descrição e a especificação dos tipos físicos, abstraindo-lhes a vida, os elos comunitários, a inserção em um espaço e tempo. Nas mãos de Huebner estas imagens eram ainda comércio, meio de enriquecimento, mercadorias aptas a gerar rendimentos àquele que as tinha produzido. Seu interesse no promissor mercado da borracha na Amazônia e na fotografia antropológica parecem ter a mesma motivação.

2º Movimento

Imagem 13: Indígenas Botocudo, atual etnia Krenak, Daguerreótipos, 1844.



Fonte: foto de E. Thiesson / Acervo Musée du Quai Branly, Paris.
Reproduzidos apud Morel 2001 | © Domínio Público

Em 1808, numa carta régia de 13 de maio, D. João VI, determina uma guerra sem fim contra os “índios Botocudos”, conhecidos por sua ferocidade. Diz o monarca:

[...] Sendo-me presente as graves queixas que da Capitania de Minas Geraes têm subido à minha real presença, sobre as invasões que diariamente estão praticando os índios Botocudos, antropofagos, em diversas e muito distantes partes da mesma Capitania [...] sou servido por estes e outros justos motivos que ora fazem suspender os efeitos de humanidade que com elles tinha mandado praticar, ordenar-vos, em primeiro lugar: Que desde o momento, em que receberdes esta minha Carta Régia, deveis considerar como principiada contra estes Índios antropofagos uma guerra offensiva que continuareis sempre em todos os annos nas estações seccas e que não terá fim”¹⁷⁷. (grifos meus)

Esta guerra sem fim contra os Botocudos exerceu-se para além do ataque ofensivo. Oito décadas depois, em 1882, indígenas Botocudos são exibidos como principal atração da Exposição Antropológica Brasileira, no Rio de Janeiro, atraindo o público por sua legendária ferocidade (VIEIRA, 2019). Também em 1843, dois indígenas botocudos foram levados a Paris por um certo Marcus Porte. Sobre seus corpos foi produzida uma série de daguerreótipos pelo fotógrafo Enri Thiesson. Tratam-se dos primeiros registros de indígenas brasileiros pela fotografia (imagem 13). Como observa Marcos Morel (2001, p. 1042), que se deteve aprofundadamente sobre estas imagens, as placas impressionaram o público europeu da época por sua qualidade técnica: “...nada se fez de mais puro, mais límpido, mais franco”, exclamava, entusiasmado, um certo Conduché, crítico da arte fotográfica da época (MOREL, *ibid.*), em um puro, límpido e franco desinteresse pelas pessoas que foram retratadas, que nem sequer eram vistos exatamente como pessoas.

Os indivíduos retratados são da etnia dos Nacnenucks (conhecidos como “Botocudos”), indígenas nômades das regiões dos rios Doce, Jequitinhonha e Mucuri (abrangendo os estados do Espírito Santo, Bahia e Minas Gerais), muito temidos por sua forte ação de resistência contra bandeirantes, fazendeiros e militares e por intensas investidas

¹⁷⁷ Carta Régia nº 0 de 13/05/1808 / BC - Brasil Colônia (D.O.U. 13/05/1808). Disponível em <https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/201284-manda-fazer-guerra-aos-indios-botocudos.html>

contra eles pelo mundo dito civilizado, incluindo a escravização. No começo do século XIX, como observa Marcos Morel (2019, p. 88), ocorreu uma “avalanche iconográfica” sobre estes grupos de indígenas, sendo eles objeto de registro por artistas como Rugendas, Debret, dentre outros. E já no final do século vemos a fotografia também se apropriar deste “objeto figurativo”, como mostra a série de Daguerreótipos de Henri Thiesson e a fotografia feita em 1875, por Marc Ferrez abaixo.

Imagem 14: Botocudos, 1835, Johan Moritz Rugendas, Litografia.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. | © Domínio Público

Imagem 15: Types d'Indiens Botocudos, c.1875 Bahia



Foto: Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles | © Domínio Público

As imagens de Thiesson também serviram ao relatório apresentado pelo naturalista francês Étienne-Renaud-Augustin Serres (1786–1868), à Academie des Sciences de Paris, em 1845^[78]. A principal preocupação do cientista diante dos indígenas foi realizar cuidadosas medidas antropométricas destes, verificando a altura, a dimensão das partes do corpo, a cor da pele: os dois indígenas foram escrupulosamente esquadrinhados (MOREL, 2001, p. 1041). Partindo de uma crítica ao modelo de casamento dos Botocudos e acrescentando a estas observações análises físico-raciais, Serres propunha que os Botocudos fossem estudados dentro da zoologia. Isto é, negava-lhes a condição humana. Como observa Marco Morel (2001, p. 1046), “aprendemos muito sobre aspectos lingüísticos, históricos, geográficos e culturais destes dois índios, mas nunca soubemos sequer seus nomes”.

Nestas imagens a fotografia se instaura como mecanismo de controle dos corpos (MOREL, 2019, p. 89), instrumento técnico para justificar a desumanização sob critérios racistas, dentro de um projeto colonialista que buscava conhecer (ou criar) a imagem do Outro para inferiorizá-lo e afirmar a superioridade europeia. A fotografia põe-se, assim, a serviço da captura destes corpos exóticos, continuando, sob outras estratégias, a “guerra sem fim” declarada por D. João VI no início do século XIX aos Botocudos.

3º Movimento

Imagens 16, 17 e 18: Páginas do livro *De Humana Physiognomia libri IIII*, de Giovan Battista Della Porta, 1586^[79] | © Domínio Público



⁷⁸ Étude de la race américaine. M. Serres présente les portraits photographiques 1845-46 de deux indigènes du Brésil appartenant à la tribu des botocudos. Fotos de M. Thiesson. Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences, Paris, tome 21, juil.-dec. 1843, pp. 5-11, apud Morel, 2001.

⁷⁹ Disponível em The Public Domain Review, <https://publicdomainreview.org/collection/giambattista-della-porta-s-de-humana-physiognomia-libri-iiii-1586>

Em 1586, Giovanni Baptista Della Porta, autor de um tratado sobre a fisiognomonia humana, escreve:

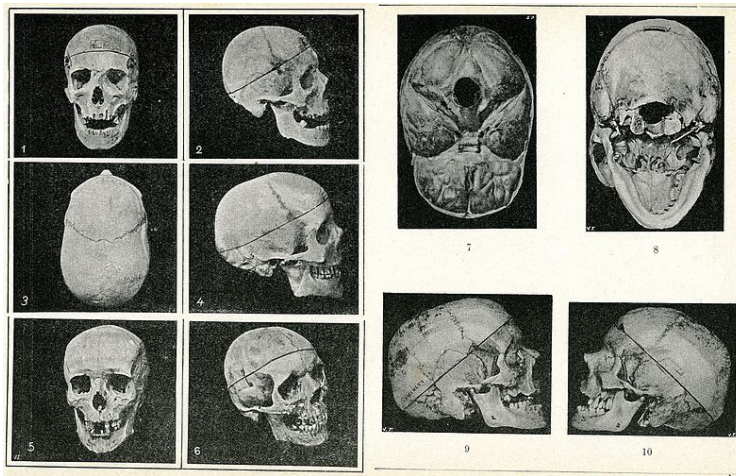
A fisiognomonia, ciência quase divina [...] Pelos signos externos que vemos no corpo do homem, ela descobre seus modos, sua natureza e seus objetivos, ela penetra nos esconderijos mais escondidos da alma e nos lugares mais íntimos do coração. (DELLA PORTA, 1586, apud COURTINE e HAROCHE, 2016, p. 41).

A tradição fisiognomonista do século XVI estabelece, assim uma relação intrínseca entre forma exterior e caráter individual, uma relação que vai fundamentar um tipo de olhar para o corpo que vai impregnar o olhar europeu, em diferentes contextos e mídias, pelos séculos vindouros. Courtine e Haroche observam:

A fisiognomonia antiga faz assim da relação entre a alma e o corpo uma relação entre o interior e o exterior, o profundo e o superficial, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o conteúdo e o recipiente, a paixão e a carne, a causa e o efeito. O homem possui duas faces, das quais uma escapa o olhar: a fisiognomonia pretende supri-la tecendo uma rede cerrada de equivalência entre o detalhe das superfícies e as profundezas ocultas do corpo. A ciência das paixões é uma ciência invisível. (COURTINE e HAROCHE, 2016, p. 37-38)

A imagem do corpo e sua apreensão passa a ser assim um meio de conhecer a alma, de definir o caráter e, no limite, o seu pertencimento ou não ao humano. Assim, o olhar fisiognomonista avança aos estudos de craniologia de Cesare Lombroso (1835-1909), psiquiatra positivista que fundou as bases da antropologia criminal, buscando estabelecer uma tipologia dos crânios de pessoas que cometeram crimes como base científica para reconhecer a periculosidade criminal dos indivíduos.

Imagem 19: Crânios de delinquentes. Ilustrações da obra: *Luomo delinquente in rapporto all'antropologia, ala giurisprudenza ed all psichiatria*. Atlante / Cesare Lombroso. Torino: Fratelli Bocca, 1897, 5ª. Ed.^[80] | © Domínio Público



Vão-se criando aqui bases imagéticas para uma tipagem que, afirmando olhares raciais e racistas, invade a ciência e a arte, incluindo o cinema. A tipagem, como diz Jacques Aumont (1992, p. 186), comentando, teorias do cineasta Serguei Eisenstein, previa um “catálogo, o rosto genérico, anônimo, que não pertence mais a um sujeito, mas a uma classe, a um grupo, a uma categoria social, quicá psicológica”, o que faz eco à tese fisiognomonista da relação entre forma física e categorização psicológica e social.

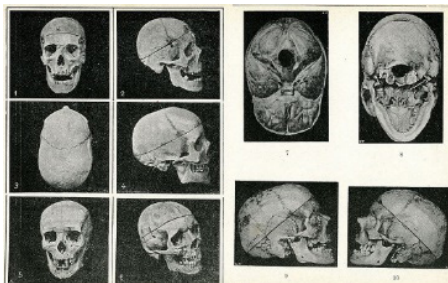
Nos planos do filme de Reis, dos quais extraí os fotogramas para análise neste estudo, reconheço um gesto fisiognomonista, similar às ilustrações do livro de Della Porta. Nesses planos pareço ser convidada, como em um Zoo humano ou em uma sessão em uma Academia Científica, a ver o corpo do “índio” de forma a penetrar a sua natureza, a sua índole, os esconderijos de sua alma, segundo uma estereotipia que permite o olhar se movimentar em uma memória discursiva que vai da relação entre homem e animal, entre corpo e caráter, até a relação entre o indivíduo e a índole criminal, ou “selvagem”, de qualquer forma algo que aponta ao observador alguma noção vaga de perigo e de radical diferen-

⁸⁰ Imagem licenciada por Creative Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27uomo_delinquente_1897_%22Crani_di_delinquenti_1_e_2_Gatti_brigante_incendiario_-3_e_4_Arnioni_brigante_-5_-Soldati_-6_Chiesi_assassino_spia_-7,8,9_e_10_Villella%22_\(4157825410\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27uomo_delinquente_1897_%22Crani_di_delinquenti_1_e_2_Gatti_brigante_incendiario_-3_e_4_Arnioni_brigante_-5_-Soldati_-6_Chiesi_assassino_spia_-7,8,9_e_10_Villella%22_(4157825410).jpg)

ça. Reis propõe nos corpos enquadrados nestes planos uma parada necessária do olhar para reconhecer o tipo até a alma, até o osso, atendendo a uma pulsão de capturar o Outro, escrutinar e aprisionar seu corpo nos dispositivos fotográficos. Assim, mais que uma representação do indígena, o que nos é dado a ver nestes planos, e mais especificamente nos fotogramas sobre os quais me debrucei, é um gesto apoiado em uma vontade de verdade de dar a ver um indígena genérico, espécimen selvagem, objeto de curiosidade, de ciência, de tipagem – enfim, de captura.

4º movimento - síntese

Imagens 20 a 28: descrições dadas anteriormente. | © Domínio Público



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos quatro movimentos acima experimentei cruzar dois fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo* com outras imagens que em mim ecoaram a partir deles. O objetivo deste exercício foi provocar, por meio do dispositivo do cruzamento de imagens, uma atividade pensativa das próprias imagens e ao mesmo tempo buscar documentar, num gesto um tanto anárquico, as imagens das quais parti, em busca de entender o modo como elas se fizeram sentir em mim, como me pungiram, como que um *punctum*, na estrutura geral de todo o filme. Para perceber o *punctum*, diz Barthes (1984, p. 69), “nenhuma análise, portanto me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes a lembrança)”, e para lembrar é preciso imaginar (DIDI-HUBERMAN, 2012). O que fiz neste estudo foi deixar uma atividade de memória atuar imaginativamente para poder desdobrar a imagem como “jardim de arquivos vivos” (SAMAIN, 2012).

A ideia de que é preciso documentar uma imagem para que ela revele seus sentidos pode ser retomada agora, no sentido de afirmar a valência de uma documentação por montagem – um gesto que remexe nos arquivos vivos de nossa memória visual – individual e cultural –, buscando aproximações descontínuas, temporal e espacialmente, para atingir não filiações, mas pulsões, sintomas, sobrevivências de gestos e formas, que ora desaparecem para ressurgirem em outro contexto, por meio de uma nova tecnologia, em um novo acontecimento social. O trabalho de historicizar, nesta perspectiva, iria assim na direção daquela “interpretação ou escuta de um já dito que seria, ao mesmo tempo um não-dito” (FOUCAULT, 1997, p. 28). Assim, documentar e historicizar uma imagem implica acessar outras imagens que com ela entretecem a trama de um visível que se sustenta em um invisível.

Tentei aqui fazer um exercício de montagem, mais do que relatar uma história, uma vez que a montagem recusa a teleologia da história e se abre para a complexidade da historicidade. Didi-Huberman explica isso da seguinte maneira:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais para esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa das teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pes-

soa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Por meio do cruzamento dos fotogramas aqui selecionados de Rituais e Festas Bororo com outras imagens que, para mim, deles ecoaram, a pungência inicial com que esses fotogramas, e os planos dos quais fazem parte, me atingiram desdobrou-se em uma intericonicidade, em uma rede imagética. Articulados a esta rede, os fotogramas e respectivamente os planos que os contêm, revelam sua pensatividade sobre o indígena como um Outro a ser capturado, mais que pelo equipamento, antes por um gesto fotográfico que olha para ele como um ser genérico, um espécimen a ser examinado, escrutinado, classificado, dominado: uma aparição da “Wilderness” brasileira a ser vista de camarote por espectadores estrangeiros em uma sessão cinematográfica espetacular.

No entanto, é preciso ressaltar que, a despeito de toda essa política da generalidade contida no gesto fotográfico de Reis, a força do particular escapa: seja por exigência da própria natureza da fotografia, que não pode senão capturar um referente particular, seja por insurgência da própria natureza dos indivíduos “capturados”, cujos olhares e gestos pessoais perfuram a mise-en-scène colonizadora para interpelar, com seus olhares e gestos, o espectador enquanto seres humanos plenos de afetos, desconfortos, tristezas, desconfianças e mesmo ironias. Uma possível continuidade desta investigação pode se dar justamente na atenção para estes elementos de humanidade representados, mesmo que inadvertidamente, nas imagens aqui analisadas, a fim de mostrar que na produção de imagens os gestos colonizadores ao mesmo tempo em que buscam reduzir os sujeitos à generalidade do tipo, dão ensejo à insurgência descolonizadora do sujeito particular.

A tradição antropométrica da fotografia atravessa o gesto cinematográfico de Luiz Thomaz Reis, fazendo com que fantasmagorias de uma cultura visual ressurgam no contato com essas imagens: representações de indígenas na gravura e na fotografia do século XIX, a dolorosa experiência dos indígenas Botocudo fotografados por E. Thiesson em Paris, o olhar científico, a declaração de “guerra sem fim” aos Botocudo por D. João VI, no início do século XIX, a ciência fisionômica de Della

Porta, a craniometria criminal de Cesare Lombroso... “Há “sempre o já-lá da imagem, e há imagens sob as imagens,” diz Courtine (2010, apud KOGAWA 2012, p. 18). O cruzamento de imagens serviu-me aqui para atravessar a transparência dos fotogramas de Rituais e Festas Bororo e acessar seus subterrâneos na cultura.

Estes movimentos de documentação por montagem que fiz nesta apresentação podem ser aprofundados, indo por direções inesperadas. Porém, creio que o que apresentei aqui é suficiente para evidenciar como dois fotogramas de um filme, e os planos que os contêm, dois fragmentos tão pequenos, porém pungentes, podem servir como um lugar de partida para provocar uma reflexão sobre os modos de enquadrar e pensar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX, entre elas o cinema. Assim busquei evidenciar as imagens como arquivos vivos, memórias de memórias, que revelam modos de ver e de construir sujeitos subalternizados. Também foi meu intuito mostrar, a partir de um exemplo pontual, como o cinema, tal qual as imagens de outras mídias, participa de uma “memória de memórias”, de “um tempo muito profundo” e como ele pode ser abordado a partir de uma intericonicidade que o atravessa e produz seus sentidos. Busquei abrir imagens, como abrimos os arquivos, e provocá-las a revelar-nos sua pensatividade por meio da montagem e da imaginação, pondo-as em relação crítica, “a contrapelo” da história: “as imagens tornam-se preciosas para o saber histórico a partir do momento em que são perspectivadas em montagens de intelegibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 200).

Concluo com uma pergunta do ambientalista e escritor indígena Ailton Krenak, pertencente à etnia Krenak, do mesmo grupo étnico-linguístico dos Botocudos, pergunta esta que ele fez em sua famosa conferência *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019): “...como é que, ao longo dos últimos 2 mil ou 3 mil anos, nós construímos a ideia de humanidade? Será que ela não está na base de muitas das escolhas erradas que fizemos, justificando o uso da violência?” (KRENAK, 2019, p. 7). E acrescento: em que medida as imagens que foram produzidas sobre povos colonizados contribuem para a construção dessa ideia de humanidade que fornece justificativas para o uso da violência, do silenciamento, do assujeitamento, do extermínio? E continua Krenak: “Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de exis-

tência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo” (2019, p. 29).

Creio que documentar as imagens e dar-lhes a ver a sua pensatividade por meio de uma montagem crítica, deflagrada pelo cruzamento com outras imagens, pode ser um caminho para fazer essa ruptura, cair nesse abismo necessário, desestabilizar, enfim, o padrão de uma ideia de ser humano e de humanidade que justifica a violência e o extermínio dos seres que não correspondem a esta ideia. Se “a imagem, no sentido antropológico do termo, ocupa o centro da questão ética” (DI-DI-HUBERMAN, 2012b, p. 201), poderíamos acreditar que documentar imagens por meio da montagem e da imaginação e dar a ver sua pensatividade poderia ser um gesto crítico para “adiar o fim do mundo”?

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 8, 64-78, 2005.
- BELTING, Hans. 2006. Imagem, mídia e corpo. Uma nova abordagem à iconologia. **Revista Ghebb - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**. São Paulo, Julho, n. 8, 32-60, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o Conceito de História. In: **Obras Escolhidas**, v. 1, p. 222-232. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. **Etnografia Visual**. Tese de livre docência. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia; CUNHA, Edgar Teodoro & HENLEY, Paul. The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of Rituais e Festas Borôro (1917). **Visual Anthropology**, v. 30, n. 2, p. 105-146, 2017.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo – pensar com Foucault**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**. Expressar e calar as emoções (do século 16 ao século 19). Petrópolis: Vozes, 2016.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Discurso e imagens**: para uma arqueologia do imaginário. Tradução de Carlos Piovezani. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (Orgs.) **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, p. 145-162, 2011.
- DELLA PORTA, Giovan Battista. **De Humana Physiognomonia libri IIII**, 1586. <https://publicdomainreview.org/collection/giambattista-della-porta-s-de-humana-physiognomonia-libri-iiii-1586>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 2012a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012b.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- KOGAWA, João Carlos Mateus. Ecos do horror no humor: reflexões a respeito da noção de intericonicidade. **Estudos Semióticos**, v. 8, n. 1, p. 53-65, 2012.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- MOREL, Marco. Cinco imagens e múltiplos olhares: descobertas sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. **História, Ciências, Saúde Manguinhos**, v. VIII (suplemento), p. 1039-1058, 2001.

MOREL, Marco. Imagens aprisionadas e resistência indígena: Os daguerreótipos de 1844. **Studium**, n. 10 (dezembro). Campinas: 87-92, 2019.

REIS, Major Luiz Thomaz, **Rituaes e festas Bororo**. Comissão Rondon. Brasil, 1917. Produção: Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Brasil. Categoria: mudo. DVD: 22'. YouTube canal Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=01kQ1KdF43c>.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**, 7. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Conferências realizadas em 1910 no Rio de Janeiro e em São Paulo**. Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de ato Grosso ao Amazonas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

SCHOEPF, Daniel. **George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus**. São Paulo: Metá-livros, 2005.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. "Festas e Rituaes Bororo". **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Antropologia e Cinema. Rio de Janeiro: UERJ, n. 1, p. 89-90, 1995.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. **Um grande cerco de paz – poder tutelar e indianidade no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1992.

SOUZA, Leila Aparecida de. **Bakaru na comunidade indígena bororo da Aldeia Central de Tadarimana, em Rondonópolis-MT: conceitos e manifestações**. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

TACCA, Fernando de. **A imagética da Comissão Rondon**. São Paulo: Papirus, 2001.

TACCA, Fernando de. Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como 'selvagem' na Comissão Rondon. **Revista De Antropologia**, v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002, São Paulo, USP, 2002, .

VALENTIN, Andreas. O índio na fotografia de Georg Huebner. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 65-78, 2007

VIEIRA, Marina Cavalcante. **A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro**. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 317-357, jan./abr, 2019.

Coração na aldeia, pés no mundo: as histórias, as lutas e a produção das mulheres indígenas na arte indígena contemporânea ^[81]

FLÁVIA GISELE NASCIMENTO

A história da arte ao longo dos séculos invisibilizou a produção das mulheres artistas. Este apagamento ainda permanece, mas alguns movimentos feministas, como o *Guerrilla Girls* (um grupo de ativistas feministas anônimas, formado em 1985, na cidade de Nova York), vem questionando a falta de representatividade nos acervos dos museus.

Se pensarmos a questão de gênero associada com a relação étnico-racial, o número de artistas negras e indígenas com obras em espaços culturais é muito menor (PRADO, 2022; ROMANOFF, 2021). Nos livros, em especial nos didáticos, temos poucas referências produzidas por mulheres (AMORIM; ABREU, 2018; SOUZA, 2020).

Segundo a pesquisadora Claudia Priori (2022, p. 2) “o trabalho artístico de mulheres, de artistas negros e negras, de artistas indígenas, por exemplo, nunca estiveram nas referências dominantes, não faziam e ainda não fazem parte do cânone, ou seja, daquilo que ‘merece’ ser lembrado e estudado.”

Diante deste cenário, é urgente ampliar as fissuras neste sistema patriarcal e eurocêntrico. Neste sentido, este estudo tem como objetivo mapear, na perspectiva antirracista e anticolonial, a biografia e a obra de algumas artistas indígenas: Arissana Pataxó, Auritha Tabajara, Brisa Flow, Daiara Tukano, Eliane Potiguara e Olinda Yawar.

A escolha dessas artistas indígenas foi pensando em contemplar as diferentes linguagens da Arte (Artes Visuais, Cinema, Literatura e Música), além disso, pela proximidade da pesquisadora com essa produ-

⁸¹ Uma versão deste texto foi apresentada no 32º Simpósio Nacional de História da ANPUH - Democracia e direitos humanos: desafios para uma história profissional (2023) e será publicada nos anais do evento.

ção artística, que há alguns anos vem apresentando esses trabalhos nas aulas que ministra na formação inicial e continuada de professoras(es).

Fazendo uma busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), no banco de dados SciELO e na plataforma Google Acadêmico, com as palavras-chave: artistas-mulheres-indígenas, verifica-se que existem poucas produções sobre essa temática, os trabalhos produzidos são recentes e não contemplam as várias linguagens da Arte.

O apagamento dos povos indígenas, em especial das mulheres indígenas, acontece também em outras áreas, como na política. Foi somente em 2023, que pela primeira vez, o Brasil passou a ter um Ministério dos Povos Indígenas, presidido por Sônia Guajajara. Também é a primeira vez que temos a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), coordenada por uma mulher indígena, a Joênia Wapichana. Ela também foi a primeira deputada federal do país, eleita em 2018, pelo estado de Roraima.

Diante deste silenciamento de séculos, o estudo tem como foco educar para o respeito e a valorização das culturas dos povos originários; apresentar algumas histórias de luta e resistência desses povos, além da produção artística das mulheres indígenas.

Quem escreve este texto é uma mulher branca, que atuou como professora por uma década na Educação Básica, alguns anos no Ensino Superior e atualmente está cursando o doutorado em Educação na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Durante todo o meu processo de formação formal, não tive nenhum contato com a produção artística das mulheres indígenas. O que aprendi foi fazendo cursos, participando de oficinas, *lives*, dentre outras atividades.

Pensando na minha trajetória, resolvi pesquisar a formação das(os) professoras(es) ^[82] de Arte conectada com as histórias e as culturas dos povos indígenas. Pensando as(os) indígenas como produtoras(es) de conhecimento, teóricas(os), intelectuais e não como objeto de estudo. É falar com e não sobre ou como as(os) indígenas. Como disse o teórico indígena João Paulo Tukano, no Curso de Filosofias Indígenas

⁸² A linguagem é colonial e machista, então, é necessário criar estratégias, fissuras.... Por isso, fiz a opção de trazer o gênero feminino em primeiro lugar. No caso, da palavra professoras somos a maioria na Educação Básica, segundo o último Censo Escolar 1,8 milhões (79,2%) das profissionais são mulheres. Disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/institucional/professoras-sao-79-da-docencia-de-educacao-basica-no-brasil>>. Acesso: em 30 jun. 2023.

realizado em 2021 pelos SESC-SP, “precisamos de uma ciência mais humana. Não uma ciência que só produz objetos.”

O método escolhido para a pesquisa é a abordagem cartográfica, a mais indicada para acompanhar processos, mapeando a produção acadêmica, vídeos, entrevistas, catálogos de exposições, dentre outros materiais. Para a base teórica do trabalho foram feitas alianças com pesquisadoras(es), escritoras(es), artistas, cineastas indígenas e não indígenas.

O título do trabalho é inspirado no livro da escritora, cordelista e contadora de histórias, Auritha Tabajara (2018), que de maneira poética apresenta a sua trajetória e mostra a resistência das mulheres indígenas nos diferentes espaços sociais. Conhecer essas outras histórias permite aos não indígenas “reflorestar a mente” (Célia Xakriabá, 2021) e com isso, olhar por outras perspectivas: a arte, a história, a vida.

ONDE ESTÃO AS ARTISTAS?

Em 2017, algumas integrantes do *Guerrilla Girls* vieram ao Brasil e fizeram uma pesquisa no acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na qual constataram que somente 6% das obras eram de artistas mulheres, em compensação 60% dos trabalhos nus retratam corpos femininos. A partir desta análise, o movimento fez a seguinte questão: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”

Neste mesmo ano, aconteceu a exposição “Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017”^[83] no MASP, com 116 trabalhos do grupo, um deles era um cartaz intitulado “As vantagens de ser uma artista mulher Português” (2017) que tinha alguns dizeres como: “trabalhar sem a pressão pelo sucesso. Não ter que participar de exposições com homens. [...] Saber que sua carreira pode deslanchar depois dos 80 anos. Saber que não importa o tipo de arte que você faça, ela sempre será rotulada como ‘feminina’”.

O movimento das *Guerrilla Girls* em suas diferentes ações questiona este sistema patriarcal e eurocêntrico. Fazendo alianças com Claudia Priori, para pensar o espaço das mulheres na Arte, a autora afirma: “sempre estiveram pre-

⁸³ Para ver algumas imagens da exposição “Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017”, acesse o site do MASP. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>>. Acesso: em 25 jun. 2023.

sentes nas artes, mas na grande maioria das vezes, apenas como inspiração, musas, ícones e modelos. Historicamente, pouquíssimas foram as mulheres que se destacaram como protagonistas, criadoras, artistas. Esse espaço criativo não era permitido a elas”. (PRIORI, 2017, p. 361)

Conectada com todas essas questões, quando se pensa na produção artística das mulheres negras e indígenas, o apagamento é ainda maior. Um exemplo que apresento para pensar esta afirmação é a exposição “Estamos aqui!”, realizada em 2019 no espaço do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), que contou com obras de quinze mulheres artistas, mas nenhuma delas era negra ou indígena. Uma das questões da mostra era fazer uma análise crítica da coleção da instituição, que tem em seu acervo trabalhos de 398 homens artistas e somente 229 mulheres artistas.

No mesmo ano, dois meses depois, uma outra exposição foi inaugurada no MAC, a “Ero Ere: negras conexões”, que contou com obras do Coletivo Ero Ere^[84] (formado por artistas negras que moram em Curitiba), a qual teve trabalhos de arte têxtil, esculturas, estandartes, fotografias, performance e livros de artista. Além disso, diversas atividades foram desenvolvidas como: oficinas, palestras e mesa redonda.

Vale destacar que nenhuma das duas exposições teve trabalhos de artistas indígenas. A produção artística indígena, de modo geral, faz pouco tempo que começou a ter visibilidade e espaço nos museus. O MASP, uma instituição que tem um significativo acervo de obras de arte, somente em 2019 contratou uma curadora indígena, a antropóloga Sandra Benites, do povo Guarani^[85].

Em 2022, Sandra Benites pediu demissão da instituição, pois algumas fotos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e de lutas indígenas foram vetadas da mostra “Histórias Brasileiras”. Em uma entrevista ao Brasil de Fato, ela disse: “O meu corpo é um coletivo, ele não é individual. E mais simbólico ainda, porque eu sou mulher, eu

⁸⁴ Ero Ere é uma palavra em yorubá que significa Salve a Gameleira. O Coletivo Ero Ere se formou em 2018, tendo como precursora a artista Eliana Brasil. Para conhecer mais a biografia e obra das artistas que compõem o grupo, acesse o site do coletivo. Disponível em: <<https://eroere2018.wixsite.com/coletivo-eroere>>. Acesso: em 25 jun. 2023.

⁸⁵ O povo Guarani está presente em diferentes países da América do Sul, como: Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai. São conhecidos por distintos nomes: Apyteré, Baticola, Chiripá, Kainguá, Tembokuá, dentre outros. Para saber mais informações acesse o site do Instituto Socioambiental (ISA). Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani>>. Acesso: em 25 jun. 2023.

sou mulher indígena, guarani. Isso também requer diálogo, debate, escuta. Várias coisas que implicam no próprio sistema”. (BENITES, 2022).

O sistema está acostumado com o trabalho individual, com a produção artística feita por homens brancos de classe alta e média, além disso, tem como foco olhar somente pela perspectiva eurocêntrica. Quando uma mulher indígena consegue ocupar este espaço, ela traz consigo toda uma ancestralidade e um outro modo de olhar e pensar o mundo.

ARTE POR OUTRAS PERSPECTIVAS

Antes de apresentar a trajetória de artistas indígenas, é importante discutir algumas questões sobre o conceito de Arte. A primeira é lembrar que Arte é um termo ocidental, pois na maioria das línguas dos povos indígenas não existe essa palavra.

No clipe da música “Fique Viva” (2018), da artista indígena Brisa Flow, ao final do vídeo é apresentada uma citação da artista indígena Sallisa Rosa, que conecta com este assunto:

A palavra ‘arte’ não tem tradução em quase nenhuma língua indígena porque, assim como no contexto ancestral africano, os povos tradicionais não separam a arte da vida. Assim, a arte abrange um universo de práticas que não são necessariamente um objeto ou um artefato, mas que compõe em ritualizar a vida. (ROSA apud FLOW, 2018)

Em 2019, participei do evento “Arte Indígena Contemporânea em foco” promovido pela Universidade Federal do Paraná e o Museu Paranaense, em uma das atividades da programação, a pesquisadora Nyg Kuitá Kaingang^[86] relatou que na língua do seu povo a palavra mais próxima de arte é vida.

De acordo com o escritor Ailton Krenak^[87] (2016, p. 182) “A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conhe-

⁸⁶ O povo Kaingang vive no Sul e Sudeste do Brasil. Segundo os dados do Censo 2010, disponíveis no site da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), os Kaingang têm a terceira maior população indígena do país. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>>. Acesso: em 29 jun. 2023.

⁸⁷ O povo Krenak vive nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso. Sua autodenominação é Borum. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak>>. Acesso: em 29 jun. 2023.

ci. Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas.”

Já a artista Daiara Tukano,^[88] em uma entrevista feita pelo SescTV, fala que a palavra Hori é a mais próxima do conceito de arte, que significa “luz, visão, cor, perfume. É a estrutura do universo. Ela é um processo de transformação de cura, que tem esta característica muito visual”.

Em um outro trecho do diálogo, Daiara anuncia que:

a arte sempre foi um instrumento de genocídio e de colonização. E a gente precisa mudar isso daí. É através da arte que se sedimenta, que se forma todas as alegorias de estado e de identidade nacional. Basta estudar um pouquinho da história da arte para entender isso. Basta abrir o livro de História da Arte da Graça Proença para ver o que se mostra da Arte Indígena no Brasil. (TUKANO, 2021, n.p)

Vale destacar que por muitas décadas, os livros de História da Arte apresentaram a produção dos povos indígenas somente em seus primeiros capítulos, de forma muito breve, sem mostrar a diversidade de culturas, contemplando apenas o período pré-colonial, depois não se abordava mais a temática, como se elas(es) tivessem desaparecido, isso quando os livros tratavam do assunto.

O artista indígena Denilson Baniwa, tem uma performance intitulada “Pajé-Onça Hackeando”, apresentada na 33ª Bienal de Artes de São Paulo em 2018, que denuncia o apagamento da produção artística indígena nos livros, nos museus e espaços culturais. No ato, ele manipula um livro com o título “Breve história da arte” e diz:

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. Tão breve que não tem indígena nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. [...] Os índios não pertencem só ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar

⁸⁸ O povo Tukano vive às margens do Rio Tiquié e seus afluentes. Além do Brasil, estão presentes nos países da Colômbia e Venezuela. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tukano>>. Acesso: em 25 jun. 2023

do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros! (BANIWA, 2018, n.p).

Essa ação reverberou em uma maior participação de artistas indígenas na Bienal de São Paulo subsequente, com o tema “Faz escuro mas eu canto” e que foi realizada somente em 2021 devido a pandemia.

O termo índio aparece algumas vezes na fala de Denilson Baniwa. Ele utiliza de uma forma crítica, pois esta palavra é uma invenção do colonizador, que generaliza a diversidade de povos. A escritora indígena Marcia Kambeba no livro “Ay Kayritama: eu moro na cidade” (2018), tem um poema com o título “Índio eu não sou”, no qual aborda o nome de alguns povos indígenas que vivem no Brasil. Nos últimos anos, diversas(os) autoras(es), intelectuais e lideranças indígenas, vem indicando a utilização do termo “indígena” ou o nome do povo (exemplo: Guarani).

O escritor Ariano Suassuna também chama atenção para a invisibilidade das artes dos povos indígenas, mas na perspectiva da produção feita antes da invasão^[89] dos portugueses. Em sua aula espetáculo (1997), Suassuna pega um catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), que tem o título “Arte no Brasil uma história de cinco séculos” e fala: “isso é um sintoma de uma coisa muito ruim que acontece com a sociedade brasileira. Vocês vejam uma coisa, que por trás desta frase tem um preconceito enorme. [...] Isso significa que a arte no Brasil só começa quando os portugueses chegam”.

Na sequência, ele começa apresentar imagens da produção feita pelos povos que vivem há milhares de anos neste território, como a pintura rupestre e o teatro indígena. Chamando a atenção para a valorização da produção feita no país, que é composta por três matrizes (indígena, africana e europeia) e não somente uma delas, a europeia.

Esses exemplos apresentam questionamentos para pensarmos sobre o silenciamento que acontece em diferentes espaços, em relação às artes produzidas pelos povos indígenas, uma questão que perdura até hoje, mesmo com a Lei nº 11.645/08^[90] que determina a obrigatorie-

⁸⁹ Vale destacar que o que aconteceu na América e no Brasil não foi descoberta e sim invasão. O escritor indígena Olívio Jekupé, do povo Guarani, tem um livro com o título “Invasão” (2020) que aborda este assunto na perspectiva indígena. Antes dos portugueses chegarem no país, existiam de 1000 a 1200 povos que já viviam nesse território.

⁹⁰ Para se aprofundar nas discussões sobre a Lei nº 11.645/08, acesse o livro “A lei 11.645/2008: uma década de avanços, impasses, limites e possibilidades” (2019) organizado por Giovani José da Silva e Marinella

dade do ensino das histórias e culturas indígenas na Educação Básica. Tivemos alguns avanços, mas temos muito a caminhar.

E por falar em caminhar, antes de começar essa trajetória pela obra e biografia das artistas indígenas, vale ressaltar, que muitas delas trazem em seus nomes o nome do seu povo, como uma forma de homenagear, de valorizar, de mostrar a sua origem, a sua ancestralidade.

ARISSANA PATAXÓ

Arissana Braz Bomfim de Souza do povo Pataxó^[91], nasceu em 1983 na cidade de Porto Seguro, na Bahia. É formada em Artes Plásticas e tem Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos, ambos os cursos pela Universidade Federal da Bahia. Atua como artista, desenvolvendo trabalhos em diferentes técnicas, como: pintura, desenho e fotografia, nos quais os povos indígenas e a contemporaneidade estão presentes na sua poética.

Ela acredita “que as obras sejam uma janela para um possível diálogo. Na medida em que as pessoas têm seu interesse despertado pela arte, são capazes de perceber a nossa presença no cotidiano e, conseqüentemente, a necessidade da garantia de nossos direitos”. (PATAXÓ, 2018, n.p).

Arissana participou de diversas exposições como: “Sob o olhar Pataxó” (2007), mostra individual realizada no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na cidade de Salvador; “Mira! Artes visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas”^[92] (2013) no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte; “Vaivém”^[93] (2019-2020) mostra itinerante que foi realizada nos diversos espaços Centro Cultural do Banco do Brasil; além de outras mostras em várias cidades do Brasil.

Costa Meireles.

⁹¹ O povo Pataxó vive nos estados da Bahia e Minas Gerais. Tem uma população de aproximadamente 12.326 indígenas (Siasi/Sesai, 2014). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Patax%C3%B3>. Acesso em: 25 jun. 2023.

⁹² A exposição MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas contou com mais de 100 obras de artistas indígenas do Brasil, da Bolívia, do Equador, da Colômbia e do Peru. Disponível em: <https://issuu.com/miraartesvisuaisdospovosindigenas/docs/mira>. Acesso em: 25 jun. 2023.

⁹³ Vaivém foi uma exposição itinerante que esteve presente nos estados de São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, entre 2019 e 2020. Teve curadoria de Raphael Fonseca. Confira o catálogo da exposição. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/VaiVem.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2023.

Uma das obras mais conhecida da artista é “Mikay” (2009), que significa pedra que corta na língua Patxôhã. Uma escultura em cerâmica com 60cm, no formato de um facão, um objeto que faz referência ao contato dos indígenas com os invasores, mas que também representa a resistência dos povos indígenas a séculos de colonização. A escultura tem a seguinte pergunta: “O que é ser índio para você?”

Neste trabalho, Arissana trata do preconceito e racismo contra os povos indígenas, o qual ela sofreu durante a graduação, pois para muitas pessoas a(o) indígena não pode frequentar a universidade, nem usar celular, roupas, relógio... existe em seus imaginários um estereótipo de indígena: o selvagem, o primitivo, o exótico, dentre outros adjetivos negativos.

Além de artista, ela é pesquisadora, sua dissertação contemplou o estudo dos adornos corporais do povo Pataxó. Também é professora de um colégio indígena em Coroa Vermelha; e ministra cursos e oficinas nas universidades e em diferentes espaços culturais.

AURITHA TABAJARA

O seu nome de registro é Francisca Aurilene Gomes, do povo Tabajara, nasceu em 1980, na cidade de Ipueiras no Ceará. Nesse período, não era permitido registrar no cartório o nome ancestral. Auritha^[94] quer dizer pedra de luz.

Ela é a primeira indígena a publicar livros em cordel no país. Auritha fala que o cordel tem sido sua “inspiração para contribuir com a tentativa de educar a sociedade não indígena as tradições indígenas do país, principalmente sobre a tradição Tabajara - por isso pretendo continuar escrevendo.” (TABAJARA, 2018, n.p).

Como escritora publicou algumas obras como: “Magistério Indígena em versos e poesia” (2007), criado no período em que estava fazendo o curso e, posteriormente foi selecionada pela Secretaria de Educação do Estado do Ceará (Seduc-CE) como obra obrigatória nas escolas públicas; os folhetos de cordel “Toda luta e história do povo Tabajara” (2008), “Diário de Auritha” (2009), “A sagrada pedra encantada” (2019),

⁹⁴ No projeto Culturas Indígenas do Itaú Cultural, Auritha conta um pouco da sua história, desde o nascimento até a mudança para São Paulo e os desafios de ser uma mulher indígena morando na cidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibJ5j4b4zcy&t=28s>. Acesso em: 27 jun. 2023.

“A grandeza Tabajara” (2019) e “A lenda de Jurecê” (2020); o livro “Coração na aldeia, pés no mundo” (2018), como abordado anteriormente, obra que inspirou o título deste trabalho.

Nesse livro, Aurita conta os desafios, os preconceitos e as descobertas da sua vida, de maneira ritmada. Em um dos trechos, a autora faz um desabafo:

Agora, eu tenho em mente, / Um desafio a enfrentar: / Refazer minha história, / Sem desistir de lutar. / Tantas noites eu chorei, / Quanta tristeza passei... / Não dá nem pra imaginar! / Depois de forte batalha / Buscando sobreviver, / Assumi minhas raízes / E assim pude perceber, / Tudo aqui tem um padrão: / Quem tem grana é patrão; / O ter é mais que ser. (TABAJARA, 2018, p. 32)

Além de escritora, Auritha é contadora de histórias, poeta, atriz, compositora, curandeira e terapeuta holística. Trabalhou por um tempo como alfabetizadora na escola da aldeia onde residia. Tem vontade de um dia fazer a graduação em Letras e sonha que mais mulheres indígenas contem e escrevam as suas histórias.

BRISA FLOW

Brisa de la Cordillera nasceu em Sabará, no estado de Minas Gerais. Filha de chilenos e indígenas do povo Mapuche, que vieram para o Brasil. Fez Licenciatura em Música; foi a primeira cantora indígena do país a se apresentar no “Lollapalooza Brasil” (2013), um festival de música alternativa que acontece em São Paulo; também participou de outros festivais como: “MECA (Inhotim)”, “YBY Festival de música contemporânea indígena”, os dois eventos aconteceram em 2019.

A rapper lançou o seu primeiro álbum “Newen” em 2016, palavra do idioma do povo mapuche que significa força. O seu segundo disco foi projetado em 2018, com o título “Selvagem Como o Vento”, a música “Fique Viva” desse álbum, Brisa aborda a sobrevivência da mulher indígena na cidade.

Baby é só mais uma armadilha, cuidado na trilha / Baby, fique viva, fique viva / Tive que aprender a me amar / Ficar de pé pra depois aprender a voar / Manter a fé / Fico viva mais um dia / Jogo as drogas na pia / Leio antropologia / Lavo meu

corpo com sais / Essa terra tem sangue dos ancestrais / Estado de alerta / Fique viva se prepare / São dias e noites de amor e guerra / Fique viva, fique viva / A linha de fronteira se rompeu / Bala trocada / Bala achada / Essa bala procura a cor / Procura amor. (FLOW, 2018, n.p)

Em 2020, a cantora lançou o “Free Abya Yala”, que tem improviso de jazz. A artista transita por diferentes estilos musicais. No desenvolvimento dos seus trabalhos, apresenta discussões para pensar-mos o território:

Sobre como o corpo é um território, uma memória ancestral, e ao mesmo tempo o quanto a arte é a relação dessa vida, desse corpo com a Terra. E também pensar de forma política o que é o território e o quanto a luta por território é uma coisa que está sempre presente tanto nas relações, quanto na arte, na música, na forma como a gente se relaciona com a Terra. Então isso traz também discussões políticas, isso traz discussões sobre demarcação, moradia, mulheres indígenas, mulheres mães, mulheres periféricas inseridas ou não no mercado de trabalho, corpos marginalizados que não estão no mercado de trabalho, como a comunidade LGBTQIAP+... (FLOW, 2021, n.p)

Brisa Flow também desenvolve trabalhos em outras linguagens da Arte, como a trilha sonora para um documentário e um manifesto audiovisual contra o Marco Temporal^[95]. Além disso, tem feito shows em diferentes cidades do país.

DAIARA TUKANO

Daiara Hori Figueroa Sampaio é do povo Tukano do Alto Rio Negro, no estado do Amazonas. Mas, nasceu na cidade de São Paulo, em 1982. É bacharel e licenciada em Artes Plásticas, Mestre em Direitos Humanos e Cidadania, ambos os cursos pela Universidade de Brasília (UnB). Além de artista, atua como educadora, ativista e comunicadora.

⁹⁵ De forma breve, o Marco Temporal é uma tese que define uma data em que os povos indígenas teriam que estar em seus territórios para terem o direito de demarcar as suas terras. Uma teoria que vai contra a Constituição Federal de 1988. Para se aprofundar no assunto, acesse o site da Articulação dos Povos Indígenas (APIB). Disponível em: <<https://apiboficial.org/marco-temporal/>>. Acesso: em 23 jun. 2023.

Coordenou por alguns anos a Rádio Yandê,^[96] a primeira web-rádio indígena do Brasil.

A artista trabalha com diferentes linguagens, técnicas e formatos, como: pinturas, desenhos em nanquim, murais, performance, dentre outras. Participou de várias exposições como: Vêxoa: Nós sabemos^[97], na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2020); 34ª Bienal de São Paulo – Faz escuro mas eu canto^[98] (2021); Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea^[99] no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2021); Ka'a Body: Cosmovision of the rainforest, na galeria Paradise Row, em Londres (2021); dentre outras mostras no Brasil e no exterior. No ano de 2021, ganhou o Prêmio PIPA Online, um importante prêmio da arte contemporânea.

Em 2020, Daiara pintou o mural Selva Mãe do Rio Menino com 1.000 m², no Edifício Levy em Belo Horizonte, para o Circuito de Arte Urbana (CURA), o qual foi considerado o maior mural do mundo feito por uma artista indígena. Em uma entrevista ao portal UOL, a artista falou sobre o desenho que escolheu para o mural:

Esse desenho traz uma homenagem à resistência dos nossos parentes. Ele representa essa grande mãe, é uma mãe carregando o filho no colo, e essa mãe é a mãe natureza, a mãe selva, a mãe floresta, a mãe das matas, que carrega o seu filho, um rio menino, que só nasce onde tem mata, porque é ela que permite que a terra possa respirar, que a água possa circular, que o planeta possa estar vivo. (TUKANO, 2020, n.p)

A artista também tem participado de conferências no mundo todo, apresentando pautas dos povos indígenas, como a demarcação das terras, a preservação da natureza, dentre outras questões. Em seu

⁹⁶ A palavra “yandê” do idioma tupi-guarani significa ao mesmo tempo “nós” e “nosso”. A rádio tem canal no Youtube, página no Instagram, no Twitter e podcast em diversas plataformas. Disponível em: <<https://open.spotify.com/show/2OIMchm1MaDaWxPoPxcVM8>>. Acesso: em 22 jun. 2023.

⁹⁷ Vêxoa: Nós sabemos (2020) foi a primeira exposição voltada à produção de arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo. Contou com a participação de vinte e dois artistas e coletivos indígenas. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>>. Acesso: em 22 jun. 2023.

⁹⁸ A 34ª Bienal de São Paulo – Faz escuro mas eu canto (2021) contou com a participação de nove artistas indígenas, a maior representação de todas as edições da Bienal. Disponível em: <<http://34.bienal.org.br/>>. Acesso: em 22 jun. 2023.

⁹⁹ A exposição Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea realizada no MAM em 2021, teve a curadoria do artista indígena Jaider Esbell e apresentou trabalhos de trinta e quatro artistas indígenas. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea>. Acesso: em 24 jun. 2023.

site, Daiara deixa a seguinte mensagem “Honrar a verdade e a memória de nosso povo é seguir nossa luta e celebrar nossa identidade^[100]”.

ELIANE POTIGUARA

Eliane Lima dos Santos do povo Potiguara^[101], nasceu em 1950 no Rio de Janeiro. Formada em Letras e Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 1988 fundou o Grupo Mulher-Educação Indígena (GRUMIN). Participou na elaboração da Declaração Universal dos Direitos dos Povos Indígenas pela Organização das Nações Unidas (ONU), em um período de seis anos. É Embaixadora Universal da Paz em Genebra.

Eliane também é professora, empreendedora social, poeta e escritora, uma das precursoras da literatura indígena impressa. Tem diversos livros publicados, como: “A Terra é a Mãe do Índio” (1989), “Metade cara, metade máscara” (2004) “O Coco que guardava a noite” (2012), “O pássaro encantado” (2014), “A cura da Terra” (2015), “O vento espalha minha voz originária” (2023), dentre outras produções.

Um dos seus poemas tem o título “Brasil”, no qual a autora trata sobre ancestralidade, história, colonização e a violência contra as mulheres indígenas.

Que faço com a minha cara de índia? / E meus cabelos / E
minhas rugas / E minha história / E meus segredos? / Que
faço com a minha cara de índia? / E meus espíritos / E minha
força / E meu Tupã / E meus círculos? / Que faço com a
minha cara de índia? / E meu Toré / E meu sagrado / E meus
“cabocos” / E minha Terra? / Que faço com a minha cara de
índia? / E meu sangue / E minha consciência / E minha luta
/ E nossos filhos? / Brasil, o que faço com a minha cara de
índia? / Não sou violência / Ou estupro / Eu sou história
/ Eu sou cunhã / Barriga brasileira / Ventre sagrado / Povo
brasileiro / Ventre que gerou / O povo brasileiro / Hoje está
só... / A barriga da mãe fecunda / E os cânticos que outrora

¹⁰⁰ Citação do site da artista Daiara Tukano. Disponível em: <<https://www.daiaratukano.com/>>. Acesso: em 25 jun. 2023.

¹⁰¹ O povo Potiguara vive em alguns estados do Nordeste. Foram um dos primeiros povos a terem contato com os colonizadores. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Potiguara>>. Acesso: em 25 jun. 2023.

cantava / Hoje são gritos de guerra / Contra o massacre imundo (POTIGUARA, 2004, p. 34-35).

Na antologia “Álbum biográfico: guerreiras da Ancestralidade” (2023), que reúne textos de mais de 60 mulheres indígenas, as escritoras indígenas Marcia Kambeba e Aline Kaiapó dão um depoimento sobre Eliane Potiguara, “lutava sozinha para tornar possíveis os direitos das mulheres e fazê-las visíveis, quando se discutia a questão de gênero e direitos, muitos indígenas não entendiam”.

Eliane é uma grande liderança indígena nas diferentes áreas: educação, literatura, direitos humanos... Sua incansável luta por um mundo melhor, inspirou e inspira muitas mulheres indígenas e não indígenas.

OLINDA YAWAR

Olinda Muniz Silva Wanderley é do povo Tupinambá^[102] e Pataxó Hãhãhãe, nasceu em 1989, na cidade de Pau Brasil na Bahia. Seu nome artístico é Yawar. Bacharela em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade Integradas Ipitanga (FACIIP). Além de jornalista, é cineasta, documentarista, artista, ambientalista, escritora, performer e microempreendedora.

A cineasta tem um site da sua produtora de audiovisual e jornalismo com o nome Yawar filmes, nesta plataforma apresenta a sua produção artística, seu currículo, conta um pouco da sua história e sua trajetória nas diferentes áreas.

Minhas preocupações profissionais e pessoais se concentram na problemática social de grupos minoritários, especialmente os indígenas, e na questão ambiental planetária, com a compreensão de que a visão do todo e holística é fundamental para solucionarmos os problemas pontuais aos quais podemos aplicar esforços para sua solução. (YAWAR, n.p)

Yawar participou de diversas mostras e festivais de audiovisual, como: “Festival de Cinema Indígena Cine Kurumin” (2017 e 2019) realizado em Salvador e Recife; “Olhares das Mulheres Indígenas” (2018 e

¹⁰² O povo Tupinambá vive no Sul da Bahia. Em 2022, foi produzido o documentário “Brasil Tupinambá “ que conta a luta e resistência deste povo, desde a invasão até os dias atuais. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=IbQctosjaC4>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

2021); exposição “Véxoa: Nós sabemos”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2020); “*Vancouver Latin American Film Festival*” (2020); dentre outros eventos.

Ganhou o prêmio pela obra de audiovisual “Equilíbrio” exibida na exposição virtual coletiva “Um Outro Céu”¹⁰³ (2020), de artistas indígenas. Também produziu o documentário “Falas da Terra” em parceria com outras(os) cineastas indígenas, que é um marco na TV aberta, pois é uma obra feita por indígenas e com indígenas, apresentando depoimentos de indígenas que atuam em diferentes áreas: no cinema, na literatura, na medicina, na advocacia, na música, dentre outras. Foi exibido na TV Globo no mês dos povos indígenas, em abril de 2021.

Olinda Yawar também tem feito curadoria de eventos, participando como julgadora de festivais, proferindo-se em *lives*, levando a voz da mulher indígena e do cinema indígena para diferentes regiões e espaços. Uma de suas obras, com o título “Preconceito”, um vídeo musical que ela fez o roteiro, a direção, a montagem e a performance, ao som da música do artista indígena Nelson D, aborda o preconceito e a violência contra os povos indígenas. No final ela diz: “lembre, no Brasil todo mundo tem sangue indígena, uns nas mãos, outros nas veias e outros na alma, onde fica o seu?” (YAWAR, 2021, n.p)

UM FIM DE UM COMEÇO

Este estudo é um ensaio que propõe mapear caminhos e referências para outras pesquisas. Seria necessário um espaço maior para apresentar de forma mais aprofundada a biografia e a obra das artistas indígenas, como: um capítulo ou um livro para cada uma delas.

Algumas escritoras indígenas vêm organizando livros com os depoimentos, as histórias e a produção literária de outras mulheres indígenas, um deles é “Guerreiras: mulheres indígenas na cidade, mulheres indígenas da aldeia” (2018), da autora Aline Rochedo Pachamama; outro é “Vivências diversas: uma coletânea de indígenas mulheres” (2020), organizado por Braulina Baniwa, Jozileia Kaingang e Lucinha Tremembé.

¹⁰³ O título da exposição “Um Outro Céu” é inspirado na poesia de Ailton Krenak. A mostra contou com um comitê de pesquisadoras(es) indígenas e conferiu o prêmio a 15 artistas indígenas. Disponível em: <<https://umoutroceu.ufba.br/category/exposicao/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Existem também algumas produções acadêmicas que não foram citadas anteriormente, como: “Daiara Tukano e as artes indígenas contemporâneas: demarcação, representatividade e resiliência” (MORO; CASTRO, 2022); “Os cordéis de Auritha Tabajara como instrumento pedagógico: versos que ecoam a luta de mulheres indígenas (SILVA, 2021); “Narrativas ancestrais de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara: memória, cosmovisão e polifonia nas literaturas indígenas” (SILVA FILHO, 2022), dentre outros trabalhos.

É necessário ampliar as pesquisas, pois em relação aos estudos feitos de artistas homens essa produção ainda é pequena. Conhecemos muito pouco a produção artística, literária e cultural feita pelas mulheres indígenas.

Ao termos contato com as obras e as histórias de vida das artistas indígenas, verificamos que existe reivindicações em comum, como: o respeito pelo seu corpo-território, pela Mãe Terra e pelas culturas dos seus povos; a demarcação das terras indígenas; e a valorização de uma das matrizes do país que é indígena.

Como citado anteriormente, no poema da escritora Eliane Potiguara, a mãe do Brasil é indígena. A médica e escritora Myrian Krexu, do povo Guarani Mbya,^[104] tem um texto com esse título:

A mãe do Brasil é indígena, ainda que o país tenha mais orgulho de seu pai europeu que o trata como um filho bastardo. Sua raiz vem daqui, do povo ancestral que veste uma história, que escreve na pele sua cultura, suas preces e suas lutas. Nunca vou entender o nacionalismo estrangeiro que muitas pessoas têm. Nós somos um país rico, diverso e guerreiro, mas um país que mata o seu povo originário e aqueles que construíram uma nação, que ainda marginaliza povos que já foram escravizados e seguem tentando se recuperar dos danos. O indígena não é aquele que você conhece dos antigos livros de história, porque não foi ele quem escreveu o livro então nem sempre a sua versão é contada. Ele não está apenas na aldeia tentando sobreviver, ele está na cidade, na universidade, no mercado de trabalho, na arte, na televisão, porque o Brasil todo é terra indígena. Sabe aque-

¹⁰⁴ O povo Guarani Mbya está presente no Brasil, na Argentina e no Paraguai, sendo que o último é o país que tem a maior população indígena Mbya. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya>. Acesso: em 25 jun. 2023.

la história de que “sua bisavó foi pega no laço ?” Isso quer dizer que talvez seu bisavô tenha sido um sequestrador, então acho que você deveria ter mais orgulho do sangue indígena que corre em suas veias. A mãe do Brasil é indígena. (KREXU, 2020, n.p)

Fazemos uma pausa no caminho. Mas, fica o convite para que você leia mais livros de escritoras indígenas, uma referência para conhecer essa produção literária é a página do *Instagram* “Leia Mulheres Indígenas”, administrada por três autoras indígenas, Trudruá Dorrico, Jamille Anahata e Ellen Lima Wassu.

Assista filmes de cineastas indígenas. Veja o portal *Katahirine*^[105] - Rede audiovisual das mulheres indígenas, que tem catalogado a produção de 71 mulheres indígenas de 32 povos. A plataforma foi lançada em 2023 e contou com a presença da ministra dos Povos Indígenas, Sonia Guajajara.

Prestigie as exposições de artistas indígenas. Acompanhe nas diferentes redes sociais (*Facebook*, *Instagram*, *Twitter*, dentre outras) e plataformas (*Youtube*, *Spotify*, etc) a produção artística feita pelos povos indígenas. Como aborda Célia Xakriabá^[106], a primeira deputada federal indígena de Minas Gerais, eleita em 2022, vamos “reflorestar a mente” e aquecer os corações.

¹⁰⁵ A palavra *Katahirine* é de origem do povo *Manchineri* e significa constelação. O nome sugere a pluralidade de mulheres indígenas, de diferentes povos, biomas e regiões do Brasil. Disponível em: <<https://katahirine.org.br/>>. Acesso: em 27 jun. 2023.

¹⁰⁶ O povo *Xakriabá* vive no estado de Minas Gerais e está no processo de retomada dos seus territórios e da sua cultura. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xakriaba%C3%A1>>. Acesso: em 26 jun. 2023.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Andréa A. Almeida; ABREU, Carla Luzia de. (In)visibilidades femininas nos livros didáticos de arte. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. **Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 669 - 678. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LC_ANDREA_AMORIM_CARLA_ABREU_IISIPACV2018.pdf. Acesso em: 10 fev. 2023.

BANIWA, Braulina; KAINGANG, Jozileia; TREMEMBÉ, Lucinha. (Org.). **Vivências diversas: uma coletânea de indígenas mulheres**. São Paulo: Hucitec, 2020.

BANIWA, Denilson. **Performance Pajé-Onça Hackeando**. 33ª Bienal de Artes de São Paulo. YouTube, 1 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7a-G8kgI&t=2s>. Acesso em: 24 jun. 2023.

BENITES, Sandra. “É difícil lidar com um sistema que engessa a gente”, diz curadora indígena que deixou o Masp. Entrevista a Caroline Oliveira. **Brasil de Fato**, São Paulo, maio de 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/20/e-dificil-lidar-com-um-sistema-que-engessa-a-gente-diz-curadora-indigena-que-deixou-o-masp>. Acesso em: 25 jun. 2023.

BRASIL. **Lei nº 11.645**, de 10 de março de 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 10 jul. 2020.

CEARÁ. Secretaria da Educação. **Magistério indígena em verso e prosa**. Fortaleza: Impor-tec, 2007.

FLOW, Brisa. **Fique Viva (Clipe Oficial)**. YouTube, 16 de jul. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wRUzUsTdWoo>. Acesso em: 10 jul. 2020.

FLOW, Brisa. **Brisa Flow: territórios de vida e experiências ancestrais**. Entrevista cedida a Marcelo Mucida. @planetafoda. fev. de 2021. Disponível em: <https://midianinja.org/news/brisa-flow-territorios-de-vida-e-experiencias-ancestrais/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

GIRLS, Guerrilla. **As vantagens de ser uma artista mulher Português**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/as-vantagens-de-ser-uma-artista-mulher-portugues>. Acesso em: 25 jun. 2023.

JEKUPÉ, Olívio. **A invasão**. Bragança Paulista, SP: Hecatombe, 2020.

KAMBEBÁ, Márcia Wayna. **Ay Kayritama: eu moro na cidade**. São Paulo: Pólen, 2018.

KRENAK, Ailton. As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino. In: **Bienal São Paulo: Incerteza Viva - Dias de estudo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 182.

KREXU, Myrian. **A mãe do Brasil é indígena**. Instagram, 2020, n.p. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CATXhLOI09j/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D. Acesso em: 18 maio 2023.

LEIA MULHERES INDÍGENAS. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/leiamulheresindigenas/>. Acesso em: 18 maio 2023.

MAC. **MAC-PR inaugura a exposição “Ero Ere: negras conexões”**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2019. Disponível em: <https://www.mac.pr.gov.br/Noticia/MAC-PR-inaugura-exposicao-Ero-Ere-negras-conexoes>. Acesso em: 25 jun. 2023.

MAC. **Exposição “Estamos aqui!” destaca a importância das artistas mulheres no acervo do MAC-PR**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2019. Disponível em: <https://www.mac.pr.gov.br/Noticia/Exposicao-Estamos-aqui-destaca-importancia-das-artistas-mulheres-no-acervo-do-MAC-PR>. Acesso em: 25 jun. 2023.

MORO, Cesar Augusto; CASTRO, Mirella Mileidy Assunção da Luz. Daiara Tukano e as artes indígenas contemporâneas: demarcação, representatividade e resiliência. **Revista Faces de Clio**, Juiz de Fora (MG), v. 8, p. 3-31, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/38804>. Acesso em: 25 jun. 2023.

PACHAMAMA. Aline Rochedo. **Guerreiras: mulheres indígenas na cidade, mulheres indígenas da aldeia**. Pachamama Editora. Rio de Janeiro, 2018.

PATAXÓ, Arissana. **Indígenas querem maior inserção na política brasileira**. UFBA, Salvador, março de 2018. Disponível em: https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/ind%C3%ADgenas-querem-maior-inser%C3%A7%C3%A3o-na-pol%C3%ADtica-brasileira. Acesso em: 28 jun. 2023.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo, SP: Global, 2004.

POTIGUARA, Eva; RATTON, Vanessa. (Org). **Álbum biográfico - Guerreiras da ancestralidade: Mulherio das Letras Indígenas**. Guarujá, SP: Amare, 2022. Disponível em: <https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/ebooks/435986.PDF>. Acesso em: 28 jun. 2023.

PRADO, Marla Michelle Nascimento Portela do. **Quais artistas visuais nos museus? Representação e representatividade de artistas mulheres no MASP**. 2022. 283 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/marla_michelle_nascimento_portela_prado.pdf. Acesso em: 22 dez. 2022.

PRIORI, Claudia. Protagonismo de uma pintora no começo do século XX no Paraná. In: XVIII Encontro Regional de História da ANPUH-PR: Nação, Povos e Territórios - Configurações e Reconfigurações, 18, 2022. Foz do Iguaçu. **Anais do Encontro Regional de História da ANPUH-PR**. Foz do Iguaçu: UNILA, 2022. p.1-12. Disponível em: https://www.encontro2022.pr.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-pr-erh2022/1663168998_ARQUIVO_3128c293b-60876359d046032db2adb4c.pdf. Acesso em: 22 jun. 2023.

PRIORI, Claudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 65, n.1, p. 359-384, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/download/46694/32953>. Acesso em: 25 jun. 2023.

ROMANOFF, Ricardo. **MACRS exhibe acervo de artistas mulheres**. Porto Alegre: Matinal Jornalismo, 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/artes-visuais/macrs-exibe-acervo-de-artistas-mulheres/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

ROSA, Sallisa. In: FLOW, Brisa. **Fique Viva**. YouTube, 16 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wRUzUsTdWoo>. Acesso em: 24 jun. 2023.

SILVA, Jairo da Silva e. Os cordéis de Auritha Tabajara como instrumento pedagógico: versos que ecoam a luta de mulheres indígenas. **Revista Igarapé**, Porto Velho (RO), v. 14, n.2, p. 31-45, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/download/6440/4113/23351>. Acesso em: 27 jun. 2023.

SILVA FILHO, Joel Vieira da. **Narrativas ancestrais de Auritha Tabajara e Eliane Potiguará: memória, cosmovisão e polifonia nas literaturas indígenas**. 2022. 163 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura) – Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/123456789/9303>. Acesso em: 27 jun. 2023.

SOUZA, Mariane Pizarro de. **Entre a ausência e a representatividade: gênero e mulheres nos livros didáticos de história**. 2020. 203 f. Dissertação (Mestrado Profissional), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/202715?show=full>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SUASSUNA, Ariano. **Arte no Brasil uma história de cinco séculos?** YouTube, 26 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ew5XpfZMwnQ&t=2s>. Acesso em: 24 jun. 2023.

TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo**. Lorena, SP: UK'A Editorial, 2018.

TV GLOBO. **Falas da Terra**. YouTube, 26 de abr. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdDpp6USz5Y>. Acesso em: 27 jun. 2023.

TUKANO, Daiara. **SESC TV - Daiara Tukano**. YouTube, 1 de out. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HMbe4AoLJc>>. Acesso em: 24 jun. 2023.

TUKANO, Daiara. Conheça a autora do maior mural feito por artista indígena do mundo, em BH. Entrevista a Lígia Nogueira. **ECO A UOL**. São Paulo, out. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/10/07/conheca-a-autora-do-maior-mural-feito-por-artista-indigena-do-mundo-em-bh.htm>. Acesso em: 25 jun. 2023.

XAKRIABÁ, Célia. Mulheres Originárias: Reflorestando Mentas para a Cura da Terra! Entrevista a Analba Brazão Teixeira. **SOS Corpo - Instituto Feminista para a democracia**, Recife - PE, setembro de 2021. Disponível em: <https://soscorpo.org/?p=14993>. Acesso em: 25 jun. 2023.

YAWAR FILMES. Disponível em: <https://ywar.art.br/>. Acesso em: 27 jun. 2023.

YAWAR, Olinda. **Preconceito**. YouTube, 12 de abr. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cic42ESbEsA>. Acesso em: 24 jun. 2023.

Eixo 2:
SUBJETIVIDADES NEGRAS
E OUTRAS SUBJETIVIDADES

Catatau, de Paulo Leminski e ExIsto de Cao Guimarães: o derretimento da razão colonialista sob uma mirada decolonial

MARIA CRISTINA MENDES

O Catatau é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor,
o fracasso do leitor em entendê-lo,
emblema do fracasso do projeto batavo,
branco, no trópico.

Paulo Leminski

Pouco lido quando lançado, o romance-ideia *Catatau* (Paulo Leminski, 1975) é aclamado por intelectuais por romper com moldes da lógica cartesiana; é redigido em um único parágrafo de quase duzentas páginas, com a inclusão de vários idiomas e neologismos. A hipótese que rege a narrativa é o derretimento da lógica cartesiana no calor dos trópicos. René Descartes, no Brasil,^[107] é assombrado por Occam, o monstro devorador de sentidos.

Em 2010, a convite do Instituto Itaú Cultural de São Paulo,^[108] Cao Guimarães lança seu primeiro longa metragem de ficção, *ExIsto*, “inspirado” em *Catatau*. A adaptação cinematográfica destaca o enlouquecimento do filósofo, explicitando a inviabilidade da permanência da fria razão colonialista europeizante no calor dos trópicos, tema do romance.

Nesta reflexão, parto de considerações sobre as características dos processos de adaptação cinematográfica, cuja natureza é interdisciplinar e envolve a tradução criativa. Ao colocar em pauta aspectos de

¹⁰⁷ René Descartes serviu o Exército de Maurício de Nassau em 1618 e 1619, Maurício de Nassau permaneceu no Brasil entre 1637 e 1643.

¹⁰⁸ O filme resulta de um convite do Instituto Itaú Cultural de São Paulo, que organizara, em 2009, a exposição “Ocupação - Paulo Leminski: 20 anos em outras esferas”. A mostra contou com palestras, apresentações musicais e teatrais, evidenciando o caráter abrangente da produção leminskiana.

um tipo de produção de arte que problematiza o colonialismo, busco contribuir para com a ampliação dos estudos decoloniais, campo de pesquisa que tem promovido o interesse acadêmico por sabedorias ancestrais e populares. Concluo o artigo com uma análise comparativa entre romance e filme, em uma abordagem decolonial que tem por meta responder à seguinte questão: de que modo livro e filme apresentam referências que valorizam as culturas negras?

Do livro, enfatizo o uso das palavras-valise “negrócio” e “negrociente”, bem como a menção aos orixás Oxóssi, Ogum e Oxum, que caracterizam cosmogonias de origem africana. Teço considerações a partir de textos do próprio autor, contextualizando o período da redação textual e indicando aspectos da biografia do poeta capazes de justificar aproximações que tangenciam ou se adéquam aos conceitos decoloniais. No filme, destaco a cena final, quando Renato Cartésius, nome latinizado do filósofo, é abraçado no mar por uma mulher negra, em evidente vínculo com a imagem ancestral da grande mãe, possivelmente a Orixá Iemanjá, que rege a vida e as águas salgadas. Esta cena é antecedida pela canção africana *Bosobê - song and dance of a diviner-healer*,^[109] cujas marcas são a polifonia, a repetição e a improvisação.

COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE: DESCONSTRUINDO MITOS DE VALOR

Nu como um grego ouço um músico negro e me desagrego

Paulo Leminski

A colonialidade, para Walter Mignolo (2017), é o lado escuro da modernidade; o lado escondido de uma modernidade complexa, que tem como ponto de origem a Europa e sua respectiva construção e celebração da narrativa que rege a civilização ocidental. O conceito de colonialidade, de acordo com Anibal Quijano (2005), surge no final dos anos 1980, para lidar com problemas cujas bases residem na lógica da civilização ocidental, constituída, entre outros elementos, por meio dos colonialismos históricos decorrentes de invasões europeias interessadas no comércio de africanos escravizados e nas terras e mão de obra indígena.

¹⁰⁹ Canção dos povos Aka pygmy, pigmeus africanos que habitam a República Centro-Africana e o Congo.

Divididos entre a globalização do capitalismo e a multiplicação de movimentos contra a globalização neoliberal, os processos colonizadores, por mais que tentem, não conseguem suprimir o passado africano em prol do passado europeu ocidental:

[...] 500 anos de regimes coloniais por oficiais peninsulares e, desde os anos 1900, por elites de crioulos e mestiços, não apagaram a energia, a força e as memórias do passado indígena [...], assim como não foram apagadas as histórias e memórias das comunidades afrodescendentes no Brasil, na Colômbia, no Equador, na Venezuela e no Caribe insular (MIGNOLO, 2017, p. 3).

Resistir às tentativas de invisibilização perpetradas pelos colonizadores requer esforços reparadores, que busquem a valorização e a preservação cultural dos povos oprimidos. Para combater as tentativas de apagamento histórico, cumpre destacar a atuação do grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD), surgido no final dos anos 1990, em universidades hispano-americanas. Para os membros do grupo¹¹⁰, este sistema globalizador que sobrevive ao colonialismo histórico perpetua relações assimétricas de poder.

Diferentemente dos termos descolonialismo ou pós-colonialismo, a palavra decolonialismo implica a busca por compreender e combater o colonial na atualidade, ou seja, lutar contra uma estrutura mundial de dominação “social, política, cultural, econômica, simbólica e epistêmica” (PAIVA, 2022, p.21) que, surgida durante a colonização, se alicerça em categorias artificiais de raça e gênero, as quais permanecem alimentando o sistema capitalista moderno.

As questões latino-americanas colocadas em pauta pelo Grupo MCD contribuem para os estudos brasileiros, ainda que despertem novas questões, dentre as quais Alessandra Simões Paiva destaca a variedade de distintas culturas dentro de um mesmo país e as diferenças resultantes dos processos colonizadores espanhóis e portugueses. As definições de Walter Mignolo (2009, p. 1), todavia, podem ser compreendidas também dentro da cultura nacional:

¹¹⁰ Dentre os membros do grupo MCD, destacam-se: Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Fernando Coronil.

Colonialidade é a estrutura lógico-cognitiva de domínio colonial que subjaz o controle das metrópoles ou impérios; colonialismo se refere aos períodos históricos específicos e lugares de domínio imperial; ferida colonial é a consequência psicológica ou física do racismo que se imprime nos damnés e que os define; geopolítica do conhecimento é uma postura decolonial que implica na adaptação dos sistemas de pensamento e conhecimento local para inserir no sistema ocidental, produzem o que o autor chama de pensamento fronteiriço.

Na formulação de Mignolo (2017, p. 5), a matriz colonial de poder^[111] é descrita por quatro domínios que se inter-relacionam: “controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade”. As lutas internas na Europa e a luta entre europeus e seus sujeitos colonizados, de acordo com os teóricos decoloniais, são sustentadas pelo fundamento racial e patriarcal do conhecimento.

Configurada epistemologicamente em bases teológicas que, da nobreza sanguínea adotam por critério de valor a brancura da pele, a atual modernidade da América Latina, de acordo com estudos do MCD difundidos por Paiva, se volta para a *pachamama*^[112]. Tal fato revela as diferentes abordagens entre a exploração da natureza que caracteriza os colonizadores e a busca por um convívio harmonioso com o meio ambiente, pauta dos povos originários latino-americanos.

Potencializada no Brasil a partir de 2020, a virada decolonial, contribui para o surgimento de novas abordagens da produção artística, seja por meio da criação de novos trabalhos de arte, ou ainda, pela retomada de trabalhos já realizados, cujos conteúdos possam ser abordados pelo viés decolonialista. Na tentativa de compreender “em que medida a arte é capaz de criar e instituir valores sociais” (PAIVA, 2022, p.24), nesta análise comparativa de *Catatau* e *ExIsto*, busco explicitar que, na valorização das culturas negras, emergem questões sociais que se contrapõem às forças dominadoras dos processos colonizadores.

¹¹¹ No original espanhol: “el patrón colonial de poder”.

¹¹² Pachamama é a deusa dos povos indígenas da região dos Andes, a grande mãe que gera e sustenta a vida.

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: PROCESSOS DE TRADUÇÃO CRIATIVA

O minervosotauro negrociente jejurava em garrafa,
madeiramadrugadeira.

Paulo Leminski

A questão mimética assombra o ocidente e suas colônias. Entre o platônico imitar para tecer reflexões sobre o mundo e o aristotélico prazer de imaginar o ideal, a história da representação integra a cultura humana em constantes traduções. Recontar sempre as mesmas histórias de modos diferentes (HUTCHEON, 2013), potencializar a fruição estética mediante a manifestação da alma em outro tipo de encarnação e ampliar o texto fonte através de múltiplos intertextos (BAZIN, 2000), são maneiras de introduzir brechas expressivas nas manifestações artísticas. Criar espaços para que novas formas engendrem-se no mundo, permite vislumbrar modos de vida nos quais a relação dialética entre o sensível e o racional propicie cosmovisões em constantes movimentos de reequilíbrio.

A adaptação cinematográfica é um procedimento usual até a década de 1920 quando, na esteira de parâmetros estabelecidos para a análise da Arte Moderna, Jean Epstein defende um cinema puro, cujas especificidades deveriam se distanciar daquelas que caracterizam outros tipos de produção artística, como a pintura, o teatro ou o romance. Nos anos 1940, em contraposição à Epstein, André Bazin defende um cinema impuro, valoriza as trocas sógnicas entre cinema e mundo, postulando que a alma de uma obra de arte pode se revelar em outra forma de encarnação (BAZIN, 2000). A partir dos anos 1980, os estudos sobre adaptação cinematográfica realçam a impossibilidade de fidelidade entre dois sistemas sógnicos, a revitalização do texto fonte por meio das obras que dele surgem e a atualização de questões socioculturais.

De acordo com Paulo Leminski, boa parte da literatura de ficção norte-americana do século XX, foi escrita com a intenção de se tornar um filme:

Meca e oásis dos narradores, o cinema, a arte de massas, massificou a literatura americana: boa história é história que emocione milhões, emoções de seis milhões de dólares. Para isso, precisa ser médio. Trabalhar com emoções

médias. O cinema proclamou uma idade média. Uma linguagem média (LEMINSKI, 1986, p.129).

Sua crítica ao imperialismo é ferina, o que, de saída, aponta para a preocupação do poeta com processos colonizadores. Sua contribuição para o fortalecimento da contracultura brasileira, pautada na constatação da impossibilidade da permanência da lógica cartesiana no calor tropical, é explicitada nos próximos tópicos, cujo foco está na valorização das culturas negras e nas abordagens que estabelecem diálogo com as propostas decoloniais.

PAULO LEMINSKI: O POETA AFRO-ZEN-TUPINIQUIM

[...] de repente vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro, eles têm grana
eles têm casa e a grama é bacana [...]
Paulo Leminski^[113]

As múltiplas *personas* que Leminski criou para si mesmo complexificam as possibilidades de definição do artista que, além de publicar romances e poemas, compôs canções e apresentou programas de TV, destacando-se no cenário contracultural brasileiro. Nas diversas biografias redigidas sobre o artista é evidenciada a origem polonesa, pelo lado paterno, e a indígena e africana, pelo lado materno. O interesse pelo catolicismo, zen-budismo e religiões de matriz africana explicita uma espécie de insaciabilidade a reger a personalidade do poeta.

Acolhido pelos poetas concretos^[114], criadores de obras “verbivocovisuais^[115]” (CAMPOS, et al., in: TELES, 2012, p.557), Leminski rompe com o hermetismo que caracteriza esta área linguística e participa do movimento contracultural brasileiro, por meio do convívio com Rita Lee, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Itamar Assumpção e outros artistas, cujos shows abalam a provinciana Curitiba nos anos 1970. Para o poeta, o encontro do Movimento Concreto com os ideais libertários da Tropi-

¹¹³ Trecho de Verdura, canção composta por Leminski e gravada por Caetano Veloso no LP “Outras Palavras” (1981). Faz parte da trilha sonora de Ex isto.

¹¹⁴ Leminski conhece os criadores do Movimento Concreto, em 1961, em um congresso em Minas Gerais, quando mostra seus poemas para Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos.

¹¹⁵ Obras “verbivocovisuais” integram as vantagens da comunicação não-verbal à virtualidade da palavra.

cália gera uma “pororoca construtivo-tropical”, espécie de terceira margem do rio a conduzir a produção artística (LEMINSKI, 2010).

Talvez seja a ascendência negra de Leminski o mote propulsor de seus interesses pelas culturas africanas. Ele redige uma biografia de Cruz e Souza, na qual destaca a ironia da vida de um escravo criado na Casa Grande, e compõe pequenos poemas para Oxalá e Ogum, que se transformam em canções difundidas por Estrela, sua filha mais nova, no álbum Leminskanções.

No ensaio “Alegria da Senzala, Tristeza das Missões”, Leminski diferencia o sul e o nordeste do Brasil com a seguinte afirmação:

O africano conseguiu preservar suas formas culturais, em corpo e alma, da lavagem cerebral exercida por missionários e pregadores. [...] Basta ver como os africanos da nação gege-nagô, falantes do ioruba, mantiveram vivos seus orixás, num genial gesto quilombola de defesa e resistência, traduzindo-os e disfarçando-os sob as aparências legais dos santos católicos do hagiológico romano (LEMINSKI, 2011, pp. 26-27).

A preservação, na América Latina, de manifestações culturais originárias e provindas do continente africano são um dos motes dos estudos decoloniais. Muito embora não tenham sido encontrados indícios de que Paulo Leminski mantivesse contato com teóricos desta área, não parece difícil compreender que tais questões sejam candentes em uma produção artística oriunda de uma cidade periférica no sul do mundo, cujo programa político inclui criar uma falsa imagem europeia da capital do Paraná.

CATATAU: “UMA LEMINSKÍADA BARROCODÉLICA”^[116]

Negrócios, salta fora da realeza para além da lenda,
acabacaba seivícios!
Paulo Leminski

O romance-ideia *Catatau* integra o movimento contracultural brasileiro por meio de sua crítica sociocultural e pelo alto grau de inteligibilidade e polissemia sígnica. Além dos vários idiomas, fazem

¹¹⁶ Termo criado por Haroldo de Campos para definir Catatau.

parte do enigmático texto personalidades renomadas e palavras-valise, como nos romances de Lewis Carroll. Comparado ao *Finnegans Wake*, de James Joyce, foi enaltecido por um pequeno grupo de “aficionados” e “ao seu redor criou-se [...] a legenda negra da ilegitimidade” (CAMPOS, in LEMINSKI, 2013, p.235).^[117]

Na hipotética estadia de Renato Cartésio no Brasil, o calor dos trópicos derrete a lógica e o fumo local coíbe o pensamento racional. Artyschewsky, polonês que deveria ajudá-lo a entender o local, não cumpre sua missão. O monstro Occam, que o persegue, é um devorador de signos:

A entidade Occam (Ogum, Oxum, Egum, Ogan) não existe no “real”, é um ser puramente lógico-semiótico, monstro do zoo de Maurício, interiorizado no fluxo do texto, o livro como parque de locuções, ditos, provérbios, idiomatismos, frases feitas. O monstro não perturba apenas as palavras que lhe seguem: ele é atraído por qualquer perturbação, responsável por bruscas de sentido e temperatura informacional. Occam é o próprio espírito do texto. É um orixá asteca-iorubá encarnando num texto seiscentista (LEMINSKI, 2010, p. 212).

Ogum e Oxum são orixás do panteão africano, Egum é a denominação atribuída aos espíritos dos mortos e Ogan é uma das pessoas responsáveis pela música nos terreiros de Umbanda e Candomblé. São termos utilizados nas religiões brasileiras de matriz africana e também estão presentes em *Catatau*.

O nome do monstro do romance pode ser vinculado a Guilherme de Ockham (1280-1349), monge e filósofo nominalista que valoriza a economia e destaca a perfeição da simplicidade. A navalha de Ockham, metáfora para seu método investigativo, é utilizada no sentido de eliminar redundâncias e dados não importantes, buscando, na forma mais simples da elaboração textual, a resposta para a indagação levantada.

Para Ivan da Costa, *Catatau* apresenta a “deglutição antropofágica da cultura europeia em um novo produto” (COSTA in LEMINSKI, 2013,

¹¹⁷ Na segunda edição, publicada em 1989, Leminski acrescenta dois textos que contribuem para a ampliação do entendimento do livro: Descordenadas artesanais e Quinze pontos nos iis. À terceira edição acrescentam-se análises críticas, num projeto liderado por Décio Pignatari e a quarta edição foi publicada em 2010, na esteira das comemorações dos vinte anos da morte do poeta.

p. 233). Ao abordar ideologias vigentes de modo mordaz, Leminski navega entre o Brasil holandês do Século XVII e a ditadura cívico-militar, das décadas de 1960 a 1980. O humor carnavalesado com que é narrada a derrota dos holandeses explicita o posicionamento do poeta no que se refere ao poder militar.

CAO GUIMARÃES

Ver é uma fábula.^[118]

Paulo Leminski

Potencializar as discussões sobre modos de lidar com a imagem, em obras se caracterizam por imantar esteticamente objetos cotidianos, é uma das características da produção de Cao Guimarães. Ele desponta na cena artística nacional criando enigmas acerca de situações comezinhas, em imagens que não se entregam com facilidade, pautadas que são na lentidão temporal.^[119]

O cineasta, em entrevista a Cezar Migliorin (2013) aponta para distintos modos de concepção fílmica que regem sua poética, por meio de analogias que envolvem a imagem de um lago. Numa primeira abordagem, é possível observar o lago a partir de sua margem, uma segunda maneira de encarar a criação de um filme é atirar pedras na água para observar o que acontece e a terceira é mergulhar no lago e vivenciar a experiência. A primeira possibilidade remete à observação e fruição da paisagem, a segunda dialoga com aspectos e memórias afetivas e a terceira conduz à ideia de enigmas, envolvendo mistérios que transcendem a lógica racional.

De acordo com Guimarães, a obra de arte assemelha-se a uma entidade que se organiza para além do artista. Tal entidade é responsável por coordenar as percepções e levar a cabo o processo de concretização do objeto de arte, numa conceituação que se contrapõe a um produzir pautado na lógica cartesiana. O empenho do artista reside na capacidade de coordenar percepções e dar a elas formas adequadas.

¹¹⁸ Frase de Leminski utilizada por Cao Guimarães em *Ex isto* e no título de sua mostra individual no Instituto Itaú Cultural de São Paulo, em 2013.

¹¹⁹ Com uma intensa participação em mostras nacionais e internacionais, destaco os filmes *Espera*, 2018, *O Homem das multidões* (2013), *Otto* (2012), *Andarilho* (2006), *A Alma do Osso* (2004) e *Rua de Mão Dupla* (2002).

No que se refere à proximidade com as culturas de origem africana, o cineasta afirma: “[...] existe uma coisa recíproca, um fluxo em que você é como um ‘cavalo no pai de santo’ do candomblé. O ‘cavalo’ é aquele que recebe o santo. É como se o filme estivesse montando em você e você vai gerando aquela forma final (GUIMARÃES, 2013, pp. 2 -3).

Imaginar-se um “cavalo de santo” é reconhecer a importância dos ritos e das incorporações que caracterizam as religiões de matriz africana. É valorizar um tipo de culto religioso perseguido e combatido pelo colonialismo.

EXISTO

O filme inicia com os primeiros parágrafos do Discurso do Método, com Descartes, ainda na Europa, decidindo viajar; segue com a narração em off de trechos do *Catatau*, quando o filósofo chega a seu destino. Protagonizado por João Miguel, a personagem perde gradativamente o “fio pensamental”, despe-se das roupas barrocas e duela com a natureza. Occam permanece invisível e Artichewski^[120] não aparece. Cartésio visita Recife, viaja de avião para Brasília, observa a chegada de uma pororoca e retorna ao mar. Descartes não fala, pensa. A substituição do falar pelo pensar alude ao consagrado postulado: penso, logo existo.

O filósofo viaja ao Brasil onde a natureza e seus animais estranhos implicam novos modos de olhar para o mundo. Guimarães dialoga com Leminski em uma cena que destaca a lua na água e faz referência ao poeta ao exibir cenas em que a personagem observa uma pororoca, metáfora criada por Leminski para se referir ao encontro entre o movimento concreto e a Tropicália. No filme, Descartes chega de barco na cidade de Recife do século XXI, viaja de avião para Brasília, cidade geométrica, branca e desértica que conduz à perda do foco e da razão. Duela na praia com o invisível Occam, depois de perder as vestes e a luneta. Depois de duelar com a câmera, ou com o invisível Occam, desmaia ao som da música tribal africana *Bosobê - song and dance of a diviner - healer* e retorna à consciência na água, abraçado por uma negra.

Mauricea Conceição é a atriz pernambucana que interpreta a mulher negra. Além de *Ex Isto*, ela integra o elenco de *O Som ao Redor* (Kleber

¹²⁰ O nome do general polonês recebe várias grafias no *Catatau*, procedimento do qual me aproprio neste texto.

Mendonça Filho) e *Eles voltam* (Marcello Cordello), ambos de 2014. É evidente a correlação da cena da negra com a mitologia afro-brasileira: ela tanto pode ser uma preta-velha que, na Umbanda, acolhe os filhos em sofrimento, quanto representar Iemanjá ou Oxum, orixás das águas, protetoras da vida e da lucidez. Ao valorizar a imagem da mulher negra, Guimarães rememora a herança materna de Leminski e desperta a atenção para o valor do afeto e do acolhimento quando não se pode mais contar com a razão.

A melodia sagrada da canção que introduz a cena guarda um ritmo ancestral, cuja repetição conduz ao sentido de pertença a um grupo em sintonia com as forças do universo. A ladainha ou repetição melódica desempenha importante papel no cinema ao reunir uma realidade dispersiva que, distanciada do sistema de ação/reação, transcende as discussões sobre a imagem-movimento, já que o fator tempo passa a ser um componente fundamental para a fruição estética. Para Deleuze (2009), a ladainha ou a repetição de uma pequena melodia desempenha um importante papel no cinema, pois distancia a cena do sistema de ação/reação e promove a reunião de uma realidade dispersiva, empurrando-a para mais além da imagem-movimento, rumo à imagem-tempo. A sacralidade ancestral africana invocada na canção promove a retomada de valores que se distanciam dos processos colonizadores, indicando a potencialização da cultura negra em detrimento do catolicismo praticado pelo filósofo.

O rosto negro que ocupa mais da metade da tela é filmado com a câmera alta e permite reconhecer apenas parte de um nariz e olhos. O bigode, nariz e boca de Descartes, outro rosto em close, parece se misturar ao rosto negro. O estranhamento gerado por tal proximidade confunde a visão, potencializando a identificação com a vertigem do filósofo. O afastamento da câmera, ao som da *Missa in illo tempore*, de Claudio Monteverdi^[121], explicita que Descartes está em uma parte rasa do mar, abraçado por uma negra, que lhe molha o rosto em um simbólico batismo.

As águas salgadas, de acordo com religiões de matriz africana, são domínio de Iemanjá, a grande mãe que cuida e protege os filhos. De acordo com Reginaldo Prandi:

¹²¹ As composições musicais de Claudio Monteverdi (1567/1643) mantêm vínculos com os parâmetros clássicos, mas apontam subversões no que tange ao uso da polifonia.

O culto aos orixás femininos não se completa sem Iemanjá, a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura, talvez o orixá mais conhecido no Brasil. É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo. (PRANDI, 2015, p. 22)

Nas últimas cenas do filme, ao afirmar; “Renato fui”, a câmera se afasta; a imagem é desfocada e o casal abraçado é uma mancha que desaparece na água. Mauricea Conceição dá vida ao imaginário de origem africana.

De acordo com Consuelo Lins, que divide o filme em três atos: Cartésio pensador, Cartésio experimentador e Cartésio solar,

Se Ex-isto fosse filosofia, Cartésio seria seu personagem conceitual. Como pertence ao campo da arte, é uma *figura estética* ou um *bloco de sensações* que faz com que experimentemos forças invisíveis que povoam o mundo e nos afetam, sem que ordinariamente percebamos (LINS, 2019, p.141)^[122].

Nesta espécie de conclamação à potência da experiência estética advinda da arte, na repetição melódica da canção africana e no enaltecimento de divindades do panteão africano, Cao Guimarães colabora para que se instaurem novos olhares sobre as culturas negras, uma das propostas dos estudos decoloniais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vai me ver com outros olhos
ou com os olhos dos outros?
(Paulo Leminski, p.208)

De acordo com Paulo Leminski, *Catatau* é a história de uma espera: Descartes espera Arciszewski, que ao final do livro, chega bêbado e nada pode explicar (LEMINSKI, 2013). O livro é verborrágico, e sua leitura potencializa turbilhões de pensamentos, cujas conexões exigem um paciente e cuidadoso trabalho interpretativo. O filme é silencioso;

¹²² Os conceitos em itálico foram desenvolvidos por Deleuze e Guatarri e, embora não sejam o tema deste texto, ajudam a esclarecer a abordagem realizada por Consuelo Lins sobre a obra de Cao Guimarães.

além das canções que compõem a trilha sonora do Grupo Grivo, os sons da natureza assemelham-se à escuta meditativa, em cujo cerne reside a busca do zen, elemento valioso na poética leminskiana.

O poeta explicita a impossibilidade de manutenção da lógica cartesiana no calor dos trópicos ao descrever a chegada do arquiteto amigo: “São João Batavista! Vem bêbado, Artyschewsky, bêbado... bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá?” (LEMINSKI, 2013, p. 208). A última sentença do livro é uma indagação, uma apologia à incompletude da razão.

O filme é silencioso e presta várias homenagens a Leminski, dentre as quais destaquei a música e a presença da mulher negra. Ao realçar o parentesco entre o agir de um “cavalo de santo” e os processos de criação poética, Guimarães explicita a potência das culturas e religiosidades de origem africana, compelido, pela ascendência materna do poeta e por um único pedido de João Miguel, que solicita ao diretor ser abraçado por uma mulher negra, para rememorar a infância.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. **Cine 1. Bergson y las Imágenes**. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- GUIMARÃES, Cao. **Site do artista**. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/>. Acesso em 4 jun. 2023.
- GUIMARÃES, Cao. **Olho no olho. A superfície de um lago**. Entrevista concedida a Cezar Migliorin. 2013. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/06/bate-papo-com-Cao-Guimar%C3%A3es.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2023.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: UFSC, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. **Ensaios e anseios crípticos**. Campinas: UNICAMP, 2011.
- LINS, Consuelo. **Cao Guimarães: arte documentário ficção**. Rio de Janeiro: 7letras, 2019.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. **Rev. Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, junho, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- MIGNOLO, Walter. La idea de la America latina: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007. Entrevista concedida a Camila Penna. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, v.1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/16080/14369>. Acesso em: 3 jun. 2023.
- PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na Arte Brasileira**. Bauru/ São Paulo: Mireveja. 2022.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO. 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 14 abr. 2023.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. Londres e Nova York: Routledge, 2008.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalingüísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

***Bridgerton* e outras histórias: arte, cultura e representação de negros e negras no cinema e nas artes visuais**

ANA MARIA RUFINO GILLIES

Ambientado na Inglaterra do início do século XIX, mais precisamente durante o período da Regência britânica (1811-1820) quando o monarca George III ficou afastado de suas funções acometido por uma doença mental, o seriado *Bridgerton*, lançado em 2020, despertou uma intensa onda de manifestações na mídia internacional e, em menor, mas não menos importante escala, na mídia brasileira.

Apesar de *Bridgerton* referir-se a uma família aristocrática que, no primeiro episódio, apresenta sua filha mais velha à sociedade londrina, num daqueles bailes de debutantes, em que jovens são apresentadas oficialmente à sociedade com o objetivo de atrair pretendentes, um dos elementos que mais chamou a atenção foi a presença de aristocratas negros e, em geral, de personagens de uma diversidade étnica inimaginável na Corte britânica. Ali estão a Rainha Charlotte, que preside as sociabilidades da temporada, e que apresenta traços que revelam uma parcela de sua afrodescendência, bem como vários protagonistas *de cor*^[123], os quais exercem papéis ora como partícipes da Corte, nos bailes e passeios, ora desempenhando funções de serviços nas grandes mansões, uma modista, um lutador de Box e sua esposa. Acima de tudo, nesse primeiro episódio, surge a imponente e atraente figura de um homem negro, Duque de Hastings, o solteiro mais cobiçado pelas jovens solteiras e suas mães, em busca do melhor partido para suas filhas e também para alavancar a posição social de suas famílias.

¹²³ Consta que a expressão 'de cor' é utilizado, principalmente nos Estados Unidos, para referir-se a qualquer pessoa que não seja considerada branca. No caso do seriado *Bridgerton*, refere-se aos não pretos e não brancos, como, por exemplo, os asiáticos, os judeus, indianos.

Baseado nos romances de Julia Quinn^[124], o seriado desvia-se da habitual atribuição de papéis de personagens aristocráticos a artistas brancos/as, o que não surpreende quando se trata de uma criação de Chris van Dusen e, acima de tudo, produção de Shonda Rhimes, a primeira mulher negra a assinar grandes sucessos na TV norte-americana e no cinema^[125]. Questões que têm estado crescentemente na pauta de intelectuais, artistas e do público em geral, relacionadas a gênero, misoginia, a condição da mulher, a exploração racializada e sexualizada dos corpos negros, estão evidentes na trama, mas o que recebeu uma avalanche de críticas, umas favoráveis, outras não, foi o que alguns consideraram excessiva liberdade artística e descomprometimento com a “verdade” histórica, isto é, com o fato de que a escravidão de africanos e seus descendentes era o sistema que proporcionava a riqueza nesse período, inclusive de milhares de britânicos. Do modo leve e destituído desse fato vergonhoso, corre-se o risco de levar a parcela do público que não conhece história a crer que a sociedade britânica da época era despida de racismos e receptiva às relações étnico-raciais onde a cor da pele não impedia a livre circulação de pessoas de cor, aristocratas, na corte da Rainha Charlotte. Uma crítica em particular é dirigida à fala de um dos personagens de que o casamento do Rei George com uma afrodescendente teria viabilizado essa receptividade. É quando a personagem Lady Danbury diz ao Duque de Hastings: “Nós éramos duas sociedades separadas, divididas pela cor, até que um rei apaixonou-se por uma de nós. Veja tudo que isto está fazendo por nós, permitindo que nos tornemos. Amor, Sua Alteza, conquista tudo.”^[126]

De qualquer modo, as críticas e comentários promoveram um interessante acervo de questões que trago ao longo deste texto. São reflexões que procedem, embora pareçam indicar que, quando se trata de relações entre personagens de diferentes etnias raciais, a artisticidade deve restringir-se a representar fatos históricos de modo tão fidedigno

¹²⁴ Julia Quinn é uma escritora norte-americana, autora de livros do gênero romances de época tendo, até a presente data, publicado mais de 36 livros. Ver em: <https://www.amorporlivros.com.br/ordem-livros-julia-quinn/>. Acesso EM: 03 fev.2023.

¹²⁵ São de Shonda Rhimes as produções de Grey's Anatomy, Scandal, How do get away with murder, Introducing Dorothy Dandridge, Crossroads, The Princess Diaries 2, Royal Engagement, The Catch, Station 19, Still Star-Crossed, entre outras.

¹²⁶ We were two separate societies divided by color until a king fell in love with one of us. Look at everything it is doing for us, allowing us to become. Love, Your Grace, conquers all. Ver em: <https://www.nytimes.com/2021/01/05/arts/television/bridgerton-race-netflix.html>. Acesso EM: 03 FEV. 2023.

que escapariam à categoria do romance para ingressar naquela de documentário baseado em metodologias rigorosamente científicas, como se este fosse mais objetivo e aquele demasiadamente subjetivo, dentro de uma concepção ultrapassada que coloca essas duas dimensões em oposição uma à outra. Como se verá, pelos recortes apresentados ao longo deste texto, muitos autores não parecem aceitar a provocação dessa poética dos produtores, que considero um ato político, um modo de atualizar uma cultura visual longamente sedimentada, onde o único formato aceitável para tratar a presença de personagens negros em filmes seria colocando cada tipo no lugar subalternizado, vitimizado e impotente longa e historicamente estabelecido, reforçando a ideia, ou a fantasia, de que sociabilidades e ambientes *colorblind*, como nomeiam uns, multiraciais, como preferem outros, não podem coexistir.

Tendo em mente esse cenário, neste texto não pretendo discorrer sobre *Bridgerton* e seus efeitos a partir das perspectivas teórico-metodológicas próprias da área de Cinema, mas, por meio de uma reflexão que se insere no campo da nova história cultural, orientada pelas reflexões interdisciplinares adotadas particularmente pela grande historiadora brasileira Sandra Jatahy Pesavento (2003), associada a outros autores que reúnem em seus estudos abordagens dentro dos conceitos de cultura, representação, identidades, memória e história.

Na apresentação do livro “História Cultural: experiências de pesquisa” (2003), Pesavento afirma que a História Cultural está na ordem do dia, tendo se imposto no Brasil desde a década de 1990 por abarcar um amplo leque de campos temáticos e uma diversidade crescente de objetos de pesquisa, o que favorece estudos em que são variados os temas, os tempos e os espaços pelo interesse em estudar:

[...] as representações que se constroem sobre o mundo, em todas as décadas; em entender o imaginário como um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que atribuem significado às coisas; em discutir o caráter da escrita da História, introduzindo a ficção e a verossimilhança frente às reivindicações de veracidade da disciplina; em trabalhar com a fabricação da memória e do esquecimento, como formas de presentificar ausências, em estudar não só a produção e a escrita como leitura e a recepção dos textos, passando também a analisar a fabricação, os significados e o consumo das imagens através da história; em resgatar no

tempo as sensibilidades, as razões e as sociabilidades que pautaram a conduta e a percepção dos homens do passado; em entender como são produzidas estas comunidades imaginárias de sentido que constroem pertencimentos, delimitando o *in* e o *out*, a identidade e a alteridade, a inclusão e a exclusão; em analisar como são fabricados os recortes de gênero, étnicos, de cor ou etários, e como os integrantes desses grupos se manifestam e agem, construindo valores e estratégias; em entender, finalmente, que a história se expressa e pode ser buscada na gestualidade e teatralidade do corpo, na encenação dos gestos que se [justapõem] à fala e ao som, na expressão gráfica, pictórica ou do espaço construído, que chega a fazer falar a pedra. E, sobretudo, entender que a metáfora, a retórica e a poesia não são propriedades do mundo das artes e que os homens estão sempre dispostos a inventar e requalificar o passado, assim como em sonhar e imaginar o futuro, para melhor explicar e agir no presente. (PESAVENTO, 2003, p. 8).

Com esse trecho, Pesavento parece estar se dirigindo a nós de modo direto e apropriado, uma vez que chama nossa atenção para estarmos atentos a aspectos presentes em *Bridgerton*, como o imaginário dos criadores e produtores da série que, apesar de estarem abordando fatos históricos, em sua liberdade criativa se mostram dispostos a, por exemplo, reinventar e requalificar o passado, quiçá esperando com isso um futuro em que, por meio de ações no presente, se possa subverter os papéis sociais. Em reação a uma cultura visual eurocêntrica hierarquizante, *Bridgerton* e outras produções recentes se apresentam como alternativas decolonizadoras, conscientes de que imagens visuais veiculam representações que mediam relações de indivíduos com o cotidiano e com a alteridade.

Na apresentação do Dossiê Cultura Visual da Revista Estudos Históricos (2021), Thais Blank destaca que as questões da visualidade não são mais domínio exclusivo da História da Arte, mas criaram raízes em outras áreas das ciências humanas e sociais e que a cultura visual “se interessa por imagens que habitam nosso cotidiano em seus mais variados formatos (fotografia, cinema, publicidade, televisão etc.), sejam elas imagens do passado que assombam o presente ou imagens do presente que conformam valores e identidades” (BLANK, 2021, p. 1). Ela acrescenta que no campo da cultura visual está uma concepção cons-

trutivista da noção de representação. Citando Stuart Hall (2016), Blank destaca que, “no domínio da representação há sempre alguém que ganha e alguém que perde, alguém que ascende e alguém que descende, incluídos e excluídos”, acima de tudo que, nesse campo, “um entendimento permanece: as imagens são historicamente construídas e politicamente comprometidas” (BLANK, 2021, p. 3).

Pinturas e narrativas históricas e literárias têm sido, há muito tempo, utilizadas para representar e naturalizar aqueles que seriam os papéis únicos, subalternos, desempenhados por pessoas negras no passado e para justificar as condições desfavoráveis de suas existências no presente. Essas imagens aparecem nos livros escolares, na literatura, nas novelas amplamente assistidas nos canais abertos de televisão^[127], no cinema; nós as vemos desde a infância até a idade adulta, e, desse modo, não há como evitá-las. Elas correspondem a uma parte da produção discursiva sobre homens, mulheres, adolescentes e crianças negras. Além disso, a permanência, a repetição e a insuficiência de discussões que atinjam todos os públicos, cotidianamente, não restritos àqueles que frequentam espaços acadêmicos, sobre os contextos e interesses dessas produções imagéticas ao longo da história até a contemporaneidade, acabam por impedir a eliminação dos pré-conceitos e racismos que marcam, dolorosa e desfavoravelmente, as vidas da população negra.

Logo, um dos conceitos principais que orientam a presente reflexão é o de representação, definido por Stuart Hall (2016) como “[...] uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p. 31). Ele explica que o conceito de representação conecta sentido e linguagem à cultura e que a linguagem é usada para representar o mundo. No caso deste texto, destaco o cinema como linguagem, como uma produção cultural que possui sua própria lin-

¹²⁷ Há que se reconhecer o início de algumas iniciativas, nas novelas do canal de televisão supostamente mais assistido no Brasil, ao apresentar uma diversidade de condições econômico-sociais de personagens negros e negras, bem como expor, nos capítulos apresentados dias 18 e 19 de janeiro de 2023, na novela das 19:30, a dramática situação enfrentada por um jovem negro, calouro de Faculdade de Direito no Rio de Janeiro, que foi apontado aleatoriamente, por ser negro, e apreendido pela Polícia, como suspeito de um assalto. Eventualmente, o equívoco foi resolvido, não sem deixar o gosto amargo da realidade que inspirou a obra de ficção. O objetivo aparente foi impactar a audiência com a exposição dessa situação frágil a que estão sujeitos cotidianamente jovens negros, não importando a procedência social dos mesmos, mas, principalmente, os mais pobres.

guagem, suas técnicas e estratégias para se comunicar, produzir a sensação de mundo real através de imagens e dar-lhes sentido. Contudo, Hall adverte que “imagens e signos visuais, mesmo quando carregam uma semelhança próxima às coisas a que fazem referência, continuam sendo signos, elas carregam sentido e, então, têm que ser interpretadas” (HALL, 2016, p. 39). Acentua essa advertência ao destacar que “o sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que depois de um tempo ele parece natural e inevitável” (HALL, 2016, p. 42).

[...] sentido, linguagem e representação são elementos [...] fundamentais no estudo da cultura. Pertencer a uma cultura é pertencer, grosso modo, ao mesmo universo conceitual e lingüístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem poder ser interpretada para se referir ao mundo e para servir de referência a ele. Compartilhar esses aspectos é enxergar o mundo pelo mesmo mapa conceitual e extrair sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem. (HALL, 2016, p. 43).

Entre as três abordagens possíveis sobre o sentido da linguagem – reflexiva, intencional e construtivista, Hall destaca esta última como aquela de impacto mais relevante sobre os estudos culturais, tendo como referência a abordagem semiótica do linguista suíço Ferdinand Saussure e a abordagem discursiva associada ao filósofo francês Michel Foucault. Nessa perspectiva, Hall apresenta dois significados, extraídos do dicionário Oxford, que ele considera fundamentais para o conceito de representação:

Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazer à tona na mente por meio da descrição, modelo ou imaginação; produzir uma semelhança de algo na nossa mente e em nossos sentidos. [...] 2. Representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dele ser uma amostra ou substituto (HALL, 2016, p. 32).

Ainda que relevante para o desenvolvimento das propostas de interpretação de nossos objetos de estudo, é importante levar em consideração que essas reflexões de Stuart Hall, um teórico cultural britânico-jamaicano que viveu e atuou no Reino Unido entre os anos de 1951 até seu falecimento em 2014, foram forjadas no seio das regiões

das quais ele fazia parte. Como registra Roger Chartier em seu ensaio *O mundo como representação*, “toda reflexão metodológica enraíza-se, com efeito, numa prática histórica particular, num espaço de trabalho específico” (CHARTIER, 1991, p. 178). É a compreensão desse fato, e de as representações de pessoas negras, nas artes visuais e no cinema, serem fruto da criação de uma determinada cultura estética ocidental, que incitou o desenvolvimento das perspectivas decoloniais. O que está em pauta é como contemplar e visibilizar pessoas deixadas de fora da lógica eurocêntrica e, quando incluídos, o serem em papéis hierarquicamente subalternizados. É fundamental reconhecer que os discursos consagrados o são em detrimento de outros discursos possíveis, por vezes, longamente silenciados por grupos hegemônicos.

Em dissertação apresentada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), João Paulo Pereira do Amaral apresenta uma síntese das discussões e de autores(as) que referenciam os contextos de construção do paradigma decolonial^[128]. Como resultado, ele observa que: “a categoria colonialidade e a proposta decolonial tem aberto a possibilidade de reconstrução de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna” (AMARAL, 2015, p. 19). Não obstante, concordo que “a grande questão, porém, a ser colocada é sobre a possibilidade de rompimento com a lógica da colonialidade sem, contudo, abandonar as contribuições do pensamento crítico eurodescendente para a própria decolonização” (AMARAL, 2015, p. 19)

Há que se registrar, portanto, o crescente esforço de publicização dos inúmeros modos por meio dos quais negros e negras vêm expressando sua insatisfação perante uma cultura visual eurocentrada, e como intelectuais, artistas e outros protagonistas vêm trazendo uma outra narrativa^[129] para expor o protagonismo histórico da gente preta e suas múltiplas subjetividades, e o fazem por meio de uma extensa

¹²⁸ Catherine Walsh, Arturo Escobar, Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Nelson Maldonado-Torres, Enrique Dussel, entre outros.

¹²⁹ Numa dessas iniciativas, um grupo de artistas criou um projeto que circula pelo Brasil, intitulado *Necrobrasílica*, no qual tomam aquelas famosas imagens produzidas por desenhistas/artistas viajantes europeus e produzem uma outra narrativa visual, provocativa, invertendo os papéis dos personagens representados, no sentido do que deveria ter sido, mas não foi! Ver: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Necrobrasiliana-exposicao-no-MUPA-reune-12-artistas-que-reinterpretam-memoria-colonial-do> . Acesso 22.jan.2023. ; <https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias-1/necrobrasiliana-exposicao-na-fundaj-faz-uma-releitura-da-memoria-colonial-1> . Acesso 23.jan.2023.

produção nos campos das artes visuais, do cinema, do teatro, da literatura, das ciências humanas e sociais. No Brasil contemporâneo, são tantas as pessoas envolvidas na produção desse material que citar alguns implica deixar de lado muitos outros. Há aqueles mais conhecidos pelo público, mas também a produção de centenas de estudantes do ensino superior que vem problematizando essas temáticas em seus trabalhos de conclusão de curso^[130], dissertações e teses, e outros indivíduos e grupos, inspirados pela exigência de se contemplar as diversidades, cujos enfrentamentos em suas lutas cotidianas acompanhamos por meio de lamentáveis episódios apresentados pelos noticiários de canais de televisão.

Interessada e atenta aos modos reducionistas como pessoas negras são representadas e como essas representações impactam trajetórias de vidas de milhões desses sujeitos em todas as partes do mundo, fiquei intrigada em conhecer de que modo o seriado *Bridgerton* foi recebido no Brasil e no exterior e como aqueles que se manifestaram a respeito pensam de que modo as representações presentes no seriado poderão ou não influenciar na autoestima e na trajetória de pessoas negras e nos modos como pessoas brancas olharão para e tratarão os não brancos. Considero que, além de entretenimento, produções cinematográficas contemplam aspectos da sociedade, apresentam pontos de vista e propostas para reflexões, veiculam mensagens, fazem provocações, suscitam debates e, portanto, também se caracterizam como uma plataforma política.

A presente discussão faz parte do projeto de pesquisa de natureza interdisciplinar - “História, Memória e Artes Visuais” -, que desenvolvo junto ao Colegiado de Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná-FAP da Universidade Estadual do Paraná/ UNESPAR, e que se coaduna com projetos ligados a grupos de pesquisa dos quais faço parte, quais sejam: o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes-GIPA, daquela universidade e o Grupo de Estudos em História Cultural, do Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste, Unicentro, e também do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades-GPACS, vinculado ao Pro-

¹³⁰ Como exemplo, cito o TCC de Heloisa Maria Santos Lovato, apresentado em Novembro de 2021 ao curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná-FAP (Unespar, campus II), com o título A representação da mulher negra no monumento Água pro morro (1944).

grama de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, da UNESPAR. As discussões realizadas nesses projetos têm como pressupostos teóricos principais os conceitos de cultura, representação e identidade, conforme Stuart Hall (2016), Roger Chartier (1988/90), e inúmeras reflexões que Pierre Bourdieu realiza em sua obra “O Poder Simbólico” (2015). As estigmatizações a que estão sujeitas as pessoas negras também podem ser consideradas dentro da configuração estabelecidos-outsiders, de Norbert Elias (2000).

Apresento, a seguir, alguns trechos sobre a recepção e a crítica, selecionados, por meio de uma pesquisa via internet, das mídias em língua inglesa, principalmente a britânica e também da mídia brasileira, cujos conteúdos mostram-se focados na questão da ‘raça’. Embora cientificamente invalidado como categoria biológica, permanece como conceito em discussão nas ciências humanas e sociais em razão da racialização das relações sociais.

Considero relevante compartilhar e refletir sobre o impacto que as artes visuais e o cinema causam na subjetividade de pessoas negras. Marly Silveira, autora do artigo A questão da cultura e da subjetividade: revisão de um estudo implicado com políticas afirmativas na educação, fala mais diretamente de uma “[...] *subjetividade negra* [grifo meu], constituída na formação dos sujeitos sociais, os quais guardam, na realidade social brasileira, a memória significativa da experiência de pertencimento à história dos homens e mulheres de origem negro-africana no Brasil” (SILVEIRA, 2012, p.193). A autora discute estudos da subjetividade na psicologia, referindo-se a “visão de Crochik, [1998] em seu pressuposto de que para além do fundamento nas circunstâncias sociais atuais, a subjetividade é fruto também de um projeto histórico implícito no desenvolvimento civilizatório” (SILVEIRA, 2012, p. 193-4).

Acredito que a expansão dos papéis, isto é, a representação que abandona os personagens vitimados em favor de personagens reativos e assertivos, promove a autoestima, o orgulho de si, a autoconfiança. Filmes com personagens negros e negras, reais ou ficcionais, poderosos, estimados, admirados, respeitados, elegantes, promovem um bem-estar em pessoas de cor de todos os níveis sociais e podem vir a construir uma outra imagem na consciência de pessoas brancas. Mas, esse tipo de representação precisa ter continuidade, assiduidade, tornar-se normalidade.

Stuart Hall (2005), ao discutir as relações entre o espaço exterior, público - que neste texto recorto como o cinema, a cultura visual, o mundo social -, e o espaço interior, o mundo pessoal, reflete que “O fato de que projetamos “a nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural” (HALL, 2005, p. 11-12).

RECEPÇÃO E CRÍTICA NA MÍDIA DE LÍNGUA INGLESA

Numa edição do jornal norte-americano *New York Times* publicada em 5 de Janeiro de 2021^[131], com o título ‘*Bridgerton* Takes on Race. But its core is escapism’, a crítica Salamishah Tiller comenta que o sucesso do seriado prova que pessoas de cor não precisam ser apagadas ou existir exclusivamente como vítimas de racismo para que um drama de época britânico faça sucesso”. Ela acrescenta que a seleção de elenco multiracial

[...] se afasta da homogeneidade racial de romances de época de sucesso, tais como *Downtown Abbey*, cujo produtor executivo Gareth Neame disse que era necessária para manter a precisão histórica. “Não é uma época multiracial, ele disse numa entrevista concedida em 2014 para a *Vulture*. “Nós não podemos de repente começar a encher o seriado com todo tipo de etnicidades. Não seria correto”. *Bridgerton* fornece um modelo para seriados de época britânicos nos quais personagens negros podem prosperar dentro de histórias melodramáticas, trajes extravagantes e beleza bucólica que tornam tais seriados tão atraentes, sem ter que serem serviçais ou escravizados. Isto poderia criar oportunidades para atores/atrizes talentoso/as que evitavam esses papéis no passado. (TILLER, 2021, p. 1)

A crítica considera que, apesar da inovação, o seriado tem seus pontos cegos, um deles sendo o fato de que apenas os personagens negros se manifestam conscientes da cor de sua pele, enquanto os

¹³¹ Todo o artigo do qual extrai trechos encontra-se disponível para leitura em <https://www.nytimes.com/2021/01/05/arts/television/bridgerton-race-netflix.html>. Acesso 31.jan.2023.

personagens brancos são deixados livres de identidade racial, ou seja, pessoas brancas não precisam se autodefinir pois a cor de sua pele não é tratada como problema. Quando Lady Danbury, uma aristocrata negra manifesta seu otimismo em relação ao poder do amor entre o rei e a rainha como sinalizadores do poder de superação de racismos e hierarquias raciais, o Duque mostra-se pessimista. Para ele, o progresso de negros é frágil naquela sociedade, dependente da boa vontade de quem estiver no poder. Como evidência dessa precariedade de situação, Tiller cita *The Spanish Princess* e *Sanditon*, outros romances de época nos quais todo o elenco é negro. No primeiro, baseado numa história real ambientada na Inglaterra do século XVI, trata-se de uma época em que escravidão e raça não estavam ligadas uma à outra e onde a pele escura de uma protagonista indicava apenas tratar-se de uma estrangeira. No segundo caso, *Sanditon*, um romance inacabado de Jane Austen, ambientado no século XIX, escravidão e racismo estavam latentes na Grã-Bretanha, fortemente envolvida no tráfico de africanos. Contudo, a produção, mesmo em torno de uma personagem mestiça, cuja beleza *exótica* e fortuna fazem dela a mais cobiçada jovem na costa sul da Inglaterra, acaba por escamotear o fato de que a fortuna é resultante de trabalho escravo explorado por seu pai, um homem branco senhor de escravos, e sua mãe, uma mulher escravizada na colônia britânica de Antigua. “Mas o trauma racial permanece”, Tiller explica, porque apesar da atenção que a personagem recebe, ela acaba alienada na Inglaterra, por causa de sua raça, uma experiência que Tiller considera mais realista do que aquela da personagem Marina Thompson, outra debutante birracial que também acaba só na corte em *Bridgerton*.

Concluindo sua análise, Tiller reflete que ao evitar qualquer menção à escravidão e aos movimentos abolicionistas que marcaram o contexto britânico das primeiras décadas do século XIX, *Bridgerton* acaba seguindo a mesma fórmula de *Downton Abbey*, optando pelo escapismo, relegando este aspecto ao passado histórico. Contudo, algumas das angústias que afligiram e talvez ainda aflijam pessoas negras aparecem evidenciadas em passagens de *Bridgerton*. O primeiro Duke de Hastings, pai do jovem Duke, ficou consumido pelo seu novo status, exigindo agressivamente perfeição tanto de sua esposa quanto de seu filho, dentro da mesma lógica expressa pelo personagem pai de Olivia Pope no seriado *Scandal*, qual seja a ideia de que se a pessoa é negra ela tem que se esforçar para ser duas vezes melhor em tudo que pessoas bran-

cas a fim de conseguir conquistar metade do que elas conquistam. Por fim, na crítica de Tiller, ela acrescenta algumas perguntas que, espera-se que os produtores respondam em seus próximos roteiros e também suas dúvidas, validando o ceticismo do jovem Duke de que o progresso de pessoas negras é sempre frágil.

Em artigo de dezembro de 2020, intitulado *From Bridgerton to Hamilton: a history of color-conscious casting in period drama*, Amanda Rae-Prescott, uma jornalista negra norte-americana graduada pela Columbia University e cuja especialidade é rastrear romances, trajes de época e programas de TV do Reino Unido atenta a discursos sobre diversidade racial^[132], inicia afirmando que críticos podem ficar atacando romances inclusivos por estes serem muito engajados ['woke'],^[133] mas seriados como *Bridgerton* vieram para ficar. Ela salienta que, enquanto seriados mais antigos tentaram ater-se ao material original ou investiram em recriar a época em que eram ambientados, *Bridgerton* expande, ao utilizar uma seleção inclusiva sem qualquer desejo de seguir fórmulas antigas. “Romance, fantasia e dramas sociais/familiares são temas universais que não dependem de uma visão dominante branca da sociedade”, escreve. “O romance de Quinn pouco se refere a eventos históricos durante o período da Regência. Seu foco foi recriar um mundo onde o mais importante eram bailes e casamentos”, acrescenta. Para ela, o fato de Simon, Duke de Hastings, possuir traços africanos e ao mesmo tempo ser objeto de desejo é incrivelmente subversivo num gênero onde padrões de beleza brancos dominaram a ficção hetero e homossexual. O seriado não se limita a incluir uma diversidade racial nos altos estratos da sociedade ou mesmo entre os níveis mais baixos entre os serviços domésticos. Há uma personagem, Marina Thompson, que representa a ‘parente pobre’, personagem comum em histórias baseadas na pequena

¹³² Conforme ela se define em: <https://www.nytimes.com/2021/01/05/arts/television/bridgerton-race-netflix.html> ; <https://www.instagram.com/amandapoldark/> ; <https://www.historyextra.com/author/amandaraeprescott/>.

¹³³ ‘woke’ é um termo originado da gíria norte americana e possui um história que se inicia por volta dos anos 1938, inicialmente significando algo como consciente e ativamente atento a importantes fatos e problemas, particularmente sobre justiça social e racial que passou a ser utilizado tanto pela direita quanto pela esquerda. Muito popularizado no início de 2014 como parte do movimento Black Lives Matter, assumiu também um tom de insulto recentemente, conforme explica uma reportagem do jornal The Economist. Disponível em https://www.economist.com/the-economist-explains/2021/07/30/how-has-the-meaning-of-the-word-woke-evolved?utm_medium=cpc.adword.pd&utm_source=google&ppccampaignID=19495686130&ppcdid=&utm_campaign=a.22brand_pmax&utm_content=conversion.direct-response.anonymous&gclid=CjwKCAIAleOeBhBdEiwAfgmXf4hDB3vdyxZXSaTS2vlZgs7teDkO-ozdUZAr8H0xywkjeOQHyirsahoCfeUQA_VD_BwE&gclid=aw.ds. Acesso 31.jan.2023.

nobreza britânica, uma modista com conhecimento da moda francesa que costura todos os vestidos que os personagens usam, um boxeador que Rae-Prescott acredita ser uma referência a um ex-escravo que tornou-se o boxeador Bill Richmond. Além disso, destaca como fator importante que o seriado demonstra um esforço consciente de contratar extras negros e POC [*People of Color*/pessoas de cor] para completar as cenas de bailes, parques e outros eventos públicos. Acima de tudo, o público vê pessoas que se parecem com eles em todos os níveis de todas as classes da sociedade e podem se sentir como se eles pudessem vir a tornar-se parte daquele mundo.

Quem se dispuser a realizar uma pesquisa sobre o seriado pela Internet, verá seu esforço recompensado com uma miríade de manifestações sobre *Bridgerton* - das quais selecionei algumas poucas em razão dos limites de um artigo - acima de tudo destacando a importância da inclusão de uma diversidade étnico-racial na seleção de personagens importantes. Também é possível verificar os nomes de artistas que protagonizaram os papéis de destaque e conhecer suas opiniões acerca do tema. René-Jean Page, que protagoniza o papel principal, Simon, Duque de Hastings, comentou em entrevista que protagonizar papéis como o dele significa que ele não é um escravo, e que não é preciso focar em traumas. Significa apenas que focamos na alegria e na humanidade negra.^[134] No artigo *Bridgerton doesn't have to elaborate on its inclusion of Black characters. History shouldn't have to matter in a fantasy*, McKenzie Jean-Philippe, uma jornalista negra norte-americana editora associada da NBC Insider, cita uma declaração de Golda Rosheuvel, que protagonizou o papel de Rainha Charlotte, ela mesma uma pessoa birracial criada na Inglaterra, de que “[...] Estamos nos divertindo. Estamos sendo insolentes. Estamos sendo sensuais. Estamos sendo grandiosos. [...] Agora podemos reescrever a história para aquela garotinha que está nos assistindo. [...]” (ROSHEUVEL *apud* JEAN-PHILIPPE, 2020, p. 1). Assim como os demais artigos citados aqui, o artigo de Jean-Philippe discute vários aspectos do seriado e traz comentários de leitores.

¹³⁴ Disponível em: <https://www.vox.com/22215076/bridgerton-race-racism-historical-accuracy-alternate-history>. Acesso em: 13 dez. 2022.

RECEPÇÃO E CRÍTICA NO BRASIL

A crítica brasileira aprecia de modo menos radicalizado a criação de Chris van Dusen e produção de Shonda Rhimes, observa e problematiza os elementos raciais presentes no seriado, mas considera a contribuição que traz ao debate, particularmente no sentido de mostrar que romances de época podem trazer figuras negras sem ter que colocá-las em papéis subalternos. Considera interessante a iniciativa de mostrar que a reação diante da chegada do Duque de Hastings ao Baile das Debutantes não foi causada por ele ser negro, aliás recentemente definido como o homem mais bonito do mundo,^[135] mas por ser o solteiro mais cobiçado da temporada, de tal modo que, para ficar a salvo das mães casamenteiras, propõe um faz de conta com a debutante mais apreciada da temporada para fazerem de conta que estavam se cortejando.

Os comentários na mídia nacional transitam entre a apreciação dos elementos estéticos e a trama romântica do seriado, e fatos relevantes do contexto histórico que, por ser desconhecido por um público mais amplo, podem levar a concepções equivocadas sobre aquela Corte. Leonardo Sanchez, por exemplo, ao escrever sua crítica sob o título “Como ‘Bridgerton’ e outras séries alteram a história de negros e gays no comando: tramas de época estão chegando às telas de televisão com elencos diversos e roteiros que mudam o passado que conhecemos”, para o caderno Televisão – Cinema do jornal Folha de São Paulo de 16 de janeiro de 2021, se manifesta nos seguintes termos: “Nos bailes das sociedades das telas, personagens brancos, negros e asiáticos dançam juntos, como se a Inglaterra da época não comandasse um império com colônias em todos os continentes do globo que, por sua vez, fazia uso de mão de obra escrava” (SANCHEZ, 2021, p. 1). Ele acrescenta ainda que, para as filmagens, foi realizada uma seleção de artistas que ignora a etnia na hora de distribuir papéis, o que não tem sido de todo incomum, pelo que observo ao assistir discussões e trechos de peças de Shakespeare onde personagens originalmente brancos são interpretados por atores e atrizes negros e negras no programa *Shakespeare Uncovered* do canal *Films&Arts*. Por outro lado, Sanchez acrescenta que:

¹³⁵ Ver em: <https://gshow.globo.com/tudo-mais/tv-e-famosos/noticia/rege-jean-page-e-o-homem-mais-bonito-do-mundo-segundo-a-ciencia.ghtml> ; <https://www.sonoticiaboa.com.br/2023/01/27/rege-jean-page-de-bridgerton-e-o-mais-bonito-do-mundo-936-de-perfeicao> ; <https://rendidosporseries.com.br/duque-de-bridgerton-e-considerado-o-homem-mais-bonito-do-mundo/> . Acesso em: 30 jan. 2023.

[...] apesar de o termo *color-blind casting* [escalação cega para cores] ter fervilhado nas discussões sobre *Bridgerton*, a obra engana seus telespectadores. Lá para o meio da série, descobrimos que os atores negros em papéis de nobres estão, sim, em cena por um motivo. A trama faz uma provocação à ascendência da Rainha Charlotte que, segundo pesquisadores, seria mestiça – traço apagado dos livros e retratos ^[136] (SANCHEZ, 2021, p.1).

O jornalista cita a antropóloga e professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Ana Paula Alves Ribeiro, de acordo com a qual “[...] A premissa de ter uma rainha afrodescendente, trazendo um debate para o centro da trama, é interessante porque mostra que nós negros possivelmente estávamos lá. ^[137] A série é menos uma provocação e mais uma possibilidade” (RIBEIRO, *apud* SANCHEZ, 2021, p. 1). Cita também a historiadora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Fernanda Oliveira, para quem “é preciso cuidado ao separar realidade e ficção. Obras como *Bridgerton*, diz, são ótimas para aumentar a diversidade nas telas, mas em paralelo deve haver um debate acadêmico, nas salas de aula, que amplie esse tipo de discussão. (SANCHEZ, 2021, p. 1).

Bruna Rodrigues, jornalista e pesquisadora, autora do artigo “Representatividade e protagonismo negro no cinema”, inicia com o mesmo argumento que trago para explicar meu interesse no assunto. Ela escreve que:

Todo filme e série tem uma mensagem importante a passar para o público, uma comédia, por exemplo, ao contar a vida de uma pessoa que está perdida e tentando se encontrar no mundo de uma forma leve e divertida. Assim como o drama, que mostra a vida do protagonista por uma perspectiva

¹³⁶ Não totalmente! Há o retrato pintado por Allan Ramsay por volta de 1761 e que, em razão da representação dela, Rainha Charlotte, no seriado *Bridgerton*, tornou-se pauta de inúmeros debates, entre os quais destaco a breve análise feita pelo Dr Georgy Kantor, *Tutorial Fellow in Ancient History and Keeper of the Pictures do St John's College, Oxford, com o título Dr Georgy Kantor gives na insight into an intriguing painting of Queen Charlotte Sophia – is this a portrait of the UK's first Black Queen?* Disponível em: <https://www.sjc.ox.ac.uk/college-life/art/visit-virtually/portrait-queen-charlotte-sophia-allan-ramsay/> . Acesso em: 03 fev. 2023. Também ver: <https://artuk.org/discover/stories/allan-ramsay-queen-charlotte-sophia> . Acesso em: 03 fev. 2023.

¹³⁷ Sem dúvida, estávamos! Entre a bibliografia sobre a presença de africanos e afro-descendentes na Europa desde a Antiguidade e, principalmente, a partir do século XV-XVI em diante, foi publicado recentemente, em 2021, o livro *African Europeans, um untold history*, da Historiadora Professora Olivette Otele, sobre o qual discorrerei nas próximas páginas.

mais dolorosa, como alguém que passou por um trauma e não sabe como seguir em frente. Já a comédia romântica, em sua maioria das vezes, conta uma história de amor divertida e cheia de desafios. **Em todos os gêneros, o público consegue se identificar com o protagonista** [grifo meu], seja a mocinha, o cara engraçado, até o vilão. Isso porque todos possuem uma característica que traz representatividade com quem está assistindo, seja no modo de falar, nos valores, estilos de vida, roupas ou até características físicas. O cinema é um espelho de como a sociedade se enxerga, pois toda produção busca mostrar algo importante na sua mensagem final. E durante muito tempo, atores negros só conseguiam papéis no cinema para interpretar personagens inferiores aos olhos da sociedade, como empregados da elite ou criminosos. A representatividade da comunidade negra no cinema era mostrada de forma negativa, sempre insinuando que o lugar “correto” dessas pessoas era em funções de servir. Nos últimos anos, mais filmes e séries foram protagonizados por pessoas negras, trazendo uma representatividade mais positiva. Retratando a comunidade negra em papéis de poder, como empresários, líderes, advogados, até como presidente do país. Toda essa identificação é importante para que o público sinta que faz parte de algo. (RODRIGUES, 2022, p. 1).

Um artigo, lamentavelmente sem indicar a autoria, apresentado na página da Academia Internacional de Cinema sintetiza questões que podem ser encontradas em grande volume na internet. Intitulado “Diversidade no cinema: quais os principais desafios a serem enfrentados”^[138], discorre sobre a necessidade de maior representatividade de diferentes grupos sociais nas telas “atuando e assistindo a tramas que apresentem ideias que dialogam com sua realidade”; observam que as grandes produções vistas ao redor do mundo tem o poder de criar padrões de comportamento, alerta sobre questões trabalhistas quando a indústria cinematográfica não emprega pessoas dos grupos usualmente marginalizados – mulheres, negros e negras, população LGBTQIA+ para cargos proeminentes. O artigo também chama a atenção para a falta de acesso à cultura de largas parcelas da população, e menos aces-

¹³⁸ Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/diversidade-no-cinema/> Acesso em: 30.jan. 2023.

so ainda aos cursos de Cinema em razão da fragilidade econômica de suas vidas, o que implica na impossibilidade de falar em igualdade de oportunidades, das quais carecem desde muito cedo em suas vidas, preferindo, os movimentos sociais, falar em equidade. Como a falta de diversidade é um problema que permeia toda a sociedade, entendem que debater o tema transforma-se em um ato político.

TERIA HAVIDO ARISTOCRATAS NEGROS NA EUROPA?

Esta é uma das questões que tem sido levantada como reação ao seriado *Bridgerton*. Para mostrar o interesse em torno desse tema, selecionei 3 fontes: o artigo *Britain's first Black aristocrats*, escrito por Fedora Abu e publicado no caderno *Culture* da BBC em maio de 2021; o artigo *Black people in Regency Era*, publicado pela escritora Vanessa Riley e acompanhado de documentos históricos em sua página na Internet; e o livro *African Europeans*, de autoria da historiadora professora Olivette Otele, publicado em 2021.

Fedora Abu explora o efeito *Bridgerton* em conversa com o escritor de Trinidad, Lawrence Scott, autor do romance *Dangerous Freedom*. Ela destaca como as histórias embranquecidas sobre as altas classes britânicas estão sendo recontadas e que, embora propagado como um fato histórico sem precedentes, a Duquesa de Sussex, Meghan Markle, na verdade não é a primeira mulher de cor a tornar-se parte das classes aristocráticas na Grã-Bretanha. A primeira teria sido Elizabeth Dido Belle, uma figura histórica que viveu no século XVIII, cujo famoso retrato, ao lado de sua prima, branca, foi pintado pelo escocês David Martin. Sobre ela, em 27 de maio de 2014, o jornal *The Guardian* publicou *Dido Belle: the artworld enigma who inspired a movie*; no mesmo ano Paula Byrne escreveu *Belle: the Slave Daughter and the Lord Chief of Justice* (2014), Fergus Mason escreveu *Dido Elizabeth Belle: a Biography* (2016) e Lawrence Scott escreveu *Dangerous Freedom* (2021).

Se Dido Belle, como é mais usualmente referida, foi a primeira aristocrata britânica, é difícil afirmar, pois a pesquisa histórica contínua sempre pode descortinar outras histórias, mas sua história tem despertado o interesse há algum tempo e há, inclusive, um filme sobre ela, *Belle*, lançado em 2013. Nascida em 1761, filha de uma mulher dita escravizada, Maria Belle e de um capitão britânico da Marinha Real, Sir John Lindsay, com a morte de sua mãe, Dido Belle foi levada para a In-

glaterra por seu pai e colocada sob os cuidados de seu tio, *Lord Chief of Justice*, William Murray, o primeiro *Earl of Mansfield*, considerado como uma figura histórica importante no processo de abolição da escravidão no Reino Unido e suas colônias. Criada ao lado de sua prima Elizabeth Murray, filha do segundo *Earl of Mansfield* e vivendo na imponente *Kenwood House*, em Hampstead/Londres, ela foi educada como uma dama aristocrática e despertou a atenção de convidados e visitantes. Há escritos e fragmentos de documentos sobre ela, nos quais se basearam tanto Lawrence Scott, para escrever seu romance quanto os produtores do filme *Belle* e autores que revisitam sua história. Nesses escritos especula-se sobre o tratamento recebido por ela na família que a recebeu – teria sido ela tratada com equidade em relação à prima, tanto na atribuição de funções na casa quanto ao ser-lhe atribuída mesada por seu tio? Um convidado escreveu que ela não sentou-se à mesa com os demais para o jantar, mas surgiu depois e com naturalidade e desembaraço juntou-se a todos para conversar e passear pelo jardim. Dado o inusitado da presença e do papel dela naquela família – segundo alguns escritos, o tio a tratava com afeto, a consultava e ouvia atento quando ela se manifestava – revisionistas dessa interpretação amena especulam que ela pode ter sido levada para *Kenwood House* não por um ato de benevolência, mas para servir de companheira de brincadeira para a sobrinha legítima, como um *pet*. A pintura de David Martin também tem sido escrutinada por significados, uma vez que, embora lindamente representada, com trajes e adornos similares ao de sua prima branca, Dido Belle segura em suas mãos um cesto contendo frutos, típico daqueles usualmente portados por escravos, quase como símbolo de sua condição e de sua presença no retrato de família. ^[139] O interesse em Dido Belle parece perene, de tal modo que até a residência onde ela viveu foi palco de uma visita pública recentemente. Em 2007, *Kenwood House* em Londres ofereceu uma exposição de si explorando as relações da casa e de seus antigos proprietários com a história de Dido Belle, ^[140] naturalmente sob uma perspectiva que enaltece o papel da família que a recebeu, inclusive atribuindo a ela e ao tio papéis relevantes na abolição da escla-

¹³⁹ <https://www.bbc.com/culture/article/20210429-race-royalty-and-the-black-aristocrats>. Acesso em: 01 fev. 2023.

Acesso

¹⁴⁰ Ver Slavery and Justice Exhibition at Kenwood House. Disponível em: <https://historicengland.org.uk/research/inclusive-heritage/the-slave-trade-and-abolition/slavery-and-justice-exhibition-at-kenwood-house/>. Acesso: 01 fev. 2023.

vidão no Reino Unido.^[141] Mas, o site que publica a matéria, *Historic England*, apresenta a possibilidade de os leitores clicarem em opções e lerem documentos sobre: o comércio de escravos e a abolição, vidas negras nos séculos XVIII e XIX, legados da escravidão e da abolição em determinados espaços, escravidão, a casa de campo inglesa etc.^[142]

A autora do artigo *Black people in Regency Era*, Vanessa Riley, publica o artigo em sua página na internet, acompanhado de documentos históricos que demonstram parte das fontes que ela utilizou para sustentar seus escritos, ainda que do gênero ficção/romance. Ela é Doutora em Engenharia Mecânica e Mestre em Engenharia Industrial, mas, apaixonada por História, como explica no artigo, escreve romances e histórias de mistério sobre personagens dos períodos georgiano (1714 – c. 1837), Regência (1811 – 1820) e vitoriano (1820 – 1914). Alguns desses romances são baseados em histórias que seu pai, nascido em Trinidad, contava sobre figuras negras, lamentando que não eram conhecidas. Isto marcou o imaginário e definiu a produção literária de Riley, autora com vários livros publicados. Ficção, contudo, baseada em intensa pesquisa histórica, como se pode observar pela documentação que ela anexou ao artigo citado e como consta que foi o caso para a produção de *Island Queen* (2021)^[143] e *Murder in Westminster* (2022)^[144]. Sobre o primeiro, Tianna Faulkner, escrevendo para o *The Atlanta Voice*, destaca que quando pensamos sobre negros na história, a narrativa é usualmente sobre reis e rainhas africanos/as ou escravos na América. Vanessa Riley, Faulkner escreve, mostra uma outra narrativa, em que uma mulher negra, Dorothy Kirwan Thomas, economizou por 14 anos para comprar sua liberdade e de familiares, vindo a tornar-se uma poderosa proprietária de terras nas Índias Ocidentais durante o período colonial. O que inspirou Riley a escrever o romance foi a fotografia do Príncipe William Henry, que tornou-se Rei William IV, ao lado de uma mulher negra não identificada na foto (fato muito comum também em pinturas de retratos). Intrigada, ela passou 6 (seis) anos pesquisando, até descortinar a história de uma mulher que, derrotando os estereótipos, tornou-se

¹⁴¹ Ver: Slavery and Justice: the legacies of Dido Belle and Lord Mansfield. Disponível em: <https://antislavery.ac.uk/items/show/551>. Acesso 01.02.2023.

¹⁴² Ver em: <https://historicengland.org.uk/research/inclusive-heritage/the-slave-trade-and-abolition/slavery-and-justice-exhibition-at-kenwood-house/>. Acesso 01.02.2023.

¹⁴³ Ver em: <https://theatlantavoices.com/vanessa-riley-releases-new-book-island-queen/>. Acesso 01.02.2023.

¹⁴⁴ Ver em: <https://www.mysteryscenemag.com/blog-article/7528-vanessa-riley-on-writing-a-black-woman-in-regency-england>. Acesso 01.02.2023

famosa, poderosa e influente em sua época, inclusive no Reino Unido. Em entrevista concedida a Tianna Faulkner, Riley expressa com fervor sua admiração pela personagem que, em seu entendimento, fez acontecer por ter focado em seus sonhos. Conclui dedicando o livro a todas as meninas negras às quais foi dito ‘não’. Considero muito interessante observar e registrar o modo como a história do povo negro africano e afrodescendente tem sensibilizado e marcado as trajetórias e a produção de outras pessoas negras – acadêmicos, intelectuais, romancistas, pintores. Conhecer essas histórias é fundamental. Trata-se, afinal, de uma história pública, e sempre contemporânea.

A pesquisa realizada para a escrita do presente texto deparou-se com uma extensa produção, apenas parcialmente apresentada, sobre o tema aqui discutido. Em todo o material lido, se observa o desejo de expor histórias não contadas, de fato, invisibilizadas, e de reconstruir as concepções que existem sobre africanos e afrodescendentes, trazendo sobre eles uma nova narrativa. O que povoou o imaginário da escritora Vanessa Riley, como vimos, foram as histórias contadas por seu pai, lamentando que não eram conhecidas. Sem dúvida, há muitas delas por aí, ao redor desse mundo em que vivemos, milhões de histórias não contadas, desde pessoas comuns, mas não menos importantes, aos casos de sujeitos considerados excepcionais. A historiadora Olivette Otele, por exemplo, apresenta em seu livro *African Europeans* (2021)^[145] histórias de pessoas consideradas excepcionais, mas cujas trajetórias foi possível averiguar justamente porque, ao serem consideradas excepcionais, há registros históricos sobre elas. Mesmo assim, a autora problematiza a noção, parcialmente ambígua, de ‘excepcionalismo’, nos seguintes termos:

[...] Africanos que foram suficientemente valiosos para serem lembrados foram aqueles considerados excepcionais. A noção de excepcionalismo é uma ferramenta interessante para lançar luz a histórias que interseccionam com classe, gênero, religião, raça e assim por diante. O perigo do termo está na sugestão de que uma história, circunstância ou personagem é melhor que outra. Mas, como argumenta Philipa Levine, estas comparações podem abrir espaço para

¹⁴⁵ Quando adquiri esta obra, havia apenas a versão em inglês, com a qual trabalho. Descobri apenas agora que já existe uma versão em português do livro, com o título *Africanos Europeus: uma história por contar*, (Editorial Presença, 2022)

análises transnacionais e crossculturais que podem ajudar na construção de pontes entre diferentes histórias e países, aproximando ideias contraditórias. O problema está nos aspectos universalizantes que acompanham muitos dos estudos comparativos, sugerindo que nós extraímos lições de histórias por causa dos princípios norteadores que são, supostamente, compartilhados por todos nós. Levine argumenta que ‘excepcionalismo’ algumas vezes tenta ‘humanizar’ uma história, um contexto ou personagem [...]. Pode também ‘demonizar’ uma história [...] Excepcionalismo pode ainda levar a profundas análises das tensões entre o que foi esquecido e espreita na periferia de discursos (aquelas histórias esquecidas ou não contadas) e como a história é apresentada e transmitida por várias razões sociais, culturais e, claro, políticas. (OTELE, 2021, p. 3-5).

A autora conclui explicando que “histórias excepcionais servem ao propósito de construção de identidades. No caso das histórias de africanos europeus [apresentadas em seu livro de mesmo nome], elas são excepcionais porque eles/elas desafiaram a obscuridade para serem incluídos nos relatos europeus” (OTELE, 2021, p. 5).

Olivette Otele é, ela mesma, uma mulher negra com uma trajetória admirável. Nascida na República dos Camarões, país da região ocidental da África Central, sua pesquisa enfoca as relações entre história, memória e geopolítica em relação ao passado colonial e pós-colonial francês e inglês. Criada em Paris, ela estudou na Universidade Paris-Sorbonne, onde no Bacharelado e Mestrado dedicou-se a Literatura e ao passado pós-colonial. Doutorou-se, em 2005, com a tese *Mémoire et politique: l'enrichissement de Bristol par le commerce triangulaire, objet de polémique*. Em 2008, apresentou mais uma tese, *L'histoire de l'esclavage transatlantique britannique: des origines de la traite transatlantique aux prémices de la colonisation*. Após o doutorado, tornou-se Professora Associada da Universidade de Paris, depois, na Inglaterra, foi para Universidade de Bath, seguida da Universidade de Bristol. Atualmente é *Distinguished Research Professor of the Legacies and Memory of Slavery* na Escola de Estudos Orientais e Africanos, SOAS, da Faculdade de Direito da Universidade de Londres. É relevante que se conheça a trajetória da professora

Otele, ^[146] pois ela tem sido movida pelas inquietações citadas ao longo deste texto, e que afligem africanos e afro-descendentes mundo afora. As funções que ela atualmente exerce representam o reconhecimento da importância de suas pesquisas e projetos. Com o conhecimento acumulado sobre os legados e a memória da escravidão, ela declarou que agora deseja dedicar-se a ações que promovam uma relação maior com o público e a promoção de igualdades para aqueles e aquelas que, em contextos racializados, tenham e/ou permaneceriam à margem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora historiadores, intelectuais de outras áreas das ciências humanas e sociais, artistas e grupos organizados da sociedade, como o movimento *Black lives matter/Vidas negras importam* venham, há décadas, problematizando a subalternização, exclusão, invisibilização e o não reconhecimento da contribuição e importância das mulheres, dos negros e negras, das pessoas que fazem parte dos grupos LGBTQIA+ e dos indígenas, fica nítido que esses temas precisam continuar sendo debatidos de modo a atingir um público o mais amplo possível. Nesse sentido, há que se destacar a importância e a responsabilidade que tem o Cinema, a TV, os serviços online de *streaming*, a mídia e as artes visuais na produção e divulgação de materiais com os quais uma audiência maior possa ser acessada para conhecer novas histórias e novos personagens, e participar na construção de um cenário mais democrático, mais inclusivo, distanciando-se do perigo das histórias únicas.

A importância de se falar sobre essas iniciativas está no impacto positivo que se espera, eventualmente, causar na luta contra as estigmatizações, hierarquizações, preconceitos e hostilidades a que ainda estão sujeitas pessoas negras, causadas, em grande medida, pelas imagens sedimentadas no imaginário popular pelos registros visuais produzidos por viajantes estrangeiros durante o período da escravidão, e estereótipos construídos e alimentados pela publicação apenas dessas imagens nos livros escolares, pelos discursos eugenistas pseudo científicos, pela construção europeia de hierarquias étnico-raciais ao mesmo tempo enaltecendo imagens de si, pelo costume brasileiro longamente

¹⁴⁶ Respeitadas as possíveis incorreções e limitações, ver em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Olivette_Otele ; https://en.wikipedia.org/wiki/Olivette_Otele ; https://www.bookbrowse.com/biographies/index.cfm/author_number/3542/olivette-otele ;

estabelecido de considerar a Europa e, eventualmente, os Estados Unidos, como modelo para tudo. Ou seja, o que se estabeleceu foi a promoção de uma cultura visual que define o belo e o bom, no sentido de normatizar e naturalizar as condições sociais inferiorizadas historicamente construídas dos grupos aqui discutidos.

Imagens importam. Não se pode dizer que valem mais do que mil palavras, dependem e estão sujeitas a interpretações; mas é indiscutível o poder que possuem de informação, sedução e persuasão. “Somos muito ingênuos em relação ao poder das imagens”, afirmou Rosana Paulino, doutora em Artes Visuais, artista, curadora e educadora, em entrevista concedida a Anna Ortega para o “Jornal da Universidade” em 24 de junho de 2021. “Imagens curam”, acrescentou, ao falar sobre como, por meio de seu trabalho, procura expor “[...] a memória viva do povo negro, a ancestralidade, a dor e o afeto latentes que atravessaram os tempos” (PAULINO, 2021 *apud* ORTEGA, 2021, p.1). Conforme descreve a entrevistadora, em todos os suportes que trabalha, a artista “desenha narrativas ligadas a questões sociais, étnicas e de gênero. [...] Em sua poética, subverte a lógica colonial, indagando as narrativas oficiais” (ORTEGA, 2021, p. 1).

Assim, cada um ao seu modo, no âmbito de sua produção artística e/ou intelectual, vem indagando e contrapondo as narrativas oficiais. É, por exemplo, o caso do seriado *Bridgerton* e algumas outras produções citadas aqui. Mas, ainda há um longo caminho a ser trilhado até que tenhamos um cenário equitativo e ideal.

REFERÊNCIAS

- ABU, Fedora. Britain's first Black aristocrats. **BBC Culture**. Identities. Race. Royalty and the Black aristocrats. 9th May 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20210429-race-royalty-and-the-black-aristocrats> . Acesso em: 13 dez. 2021
- AMARAL, João Paulo Pereira do. **Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, IPHAN. Rio de Janeiro, 2015.
- BLANK, Thais. Editorial. Cultura Visual. Dossiê Cultura Visual. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 34, nº 72, p. 1-3, Janeiro-Abril 2021. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/82889> . Acesso: 17.janeiro.2023.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, 11 (5), 1991.
- FAULKNER, Tianna. Vanessa Riley releases new book “Island Queen”.. **The Atlanta Voice**. August 13, 2021. Disponível em: <https://theatlantavoices.com/vanessa-riley-releases-new-book-island-queen/> . Acesso: 04.fevereiro.2023.
- HALL, Stuart. A identidade em questão. In: **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALL, Stuart. O papel da representação. In: **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- JEAN-PHILIPPE, Mckenzie. Bridgerton doesn't have to elaborate on its inclusions of Black characters. Historical accuracy shouldn't have to matter in a fantasy. **Oprah Daily**. Culture & News > TV & Movies. December 29, 2020. Disponível em: <https://www.oprahdaily.com/entertainment/tv-movies/a35083112/bridgerton-race-historical-accuracy/> . Acesso: 30.janeiro.2023.
- ORTEGA, Anna. “Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem”, afirma Rosana Paulino. In: **Jornal da Universidade**, 24.junho.2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/> . Acesso: 27.03.2022.
- OTELE, Olivette. African Europeans. An untold history. United Kingdom: C. Hurst & Co (Publishers) Ltd. 2020. New York: Basic Books, 2021.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História Cultural: experiências de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- RAE-PRESCOTT, Amanda. From Bridgerton to Hamilton: a history of color conscious casting in period drama.Critics can keep attacking inclusive period dramas for being too “woke”, but series like Bridgerton are here to stay. **Den of Geek**. Features. December 14, 2020. Disponível em: <https://www.denofgeek.com/tv/from-bridgerton-to-hamilton-a-history-of-color-conscious-casting-in-period-drama/> . Acesso: 30.janeiro.2023.
- RILEY, Vanessa. **Black people in the Regency**. Disponível em: <https://vanessariley.com/blackpeople.php> . Acesso: 04.fevereiro.2023.

RODRIGUES, Bruna. Representatividade e protagonismo negro no cinema. Toda essa identificação é importante para que o público sinta que faz parte de algo. **Dicas de Jornalismo Lab. Cultura**. 27.março.2022. Disponível em: <https://labdicasjornalismo.com/noticia/10875/representatividade-e-protagonismo-negro-no-cinema> . Acesso: 30.janeiro.2023.

SANCHEZ, Leonardo. Como Bridgerton e outras séries alteram a história de negros e gays no comando. Tramas de época estão chegando às telas de televisão com elencos diversos e que mudam o passado que conhecemos. **Folha de São Paulo**. Folha Ilustrada. Televisão – Cinema. 16.janeiro.2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/01/como-bridgerton-e-outras-series-alteram-a-historia-com-negros-e-gays-no-comando.shtml> . Acesso: 15. dezembro.2022.

SILVEIRA, Marly. A questão da cultura e da subjetividade: revisão de um estudo implicado com políticas afirmativas na educação. In: **Inter-Ação**, Revista da Faculdade de Educação da UFG, Goiânia, vol. 38, nº 1, p. 187-201, jan-abr. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/interacao/article/view/25157> . Acesso: 21.novembro.2022.

TILLER, Salamishah. **Bridgerton takes on race but its core is escapism. The Netflix it departs from the homogeneous casting of most period drama, imagining a 19th-century Britain with Black royalty and aristocrats**. New York Times. Critic's Notebook. Jan 5, 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/01/05/arts/television/bridgerton-race-netflix.html>. Acesso: 30.janeiro.2021.

Cinema, Subjetividade e o Prazer do Olhar: Dos Freak Shows à Análise do Filme *Vênus Negra* (2010)

ISIS MULLER KRAMBECK E CLAUDIA PRIORI

Na contemporaneidade, mulheres e homens expõem seus corpos para ganhar a vida em meio às passarelas, campanhas de moda publicitária, de entretenimento ou até mesmo de forma online. Porém, quando retrocedemos a tempos remotos, especialmente ao século XIX, a imagem que nos surge é uma outra espécie de passarela, que não expunha corpos esbeltos, magros e de uma beleza considerada “padrão”, mas sim por meio de um espetáculo diferente, que se retroalimenta pela exibição de corpos considerados “fora do padrão”, “monstruosos”, ou simplesmente “corpos de aberrações”.

O antropólogo Jean Jacques-Courtine (2009) relata que no final do ano de 1878, chegou uma solicitação ao chefe de polícia parisiense com um pedido de autorização para a exibição de uma “mulher macaco” da Albânia (COURTINE, 2009, p. 8). Na solicitação constava a argumentação de que o fenômeno vivo seria apresentado em um local adequado e os bons costumes da localidade seriam respeitados. Em 1883, cinco anos mais tarde, chegaria uma nova solicitação, mas dessa vez, era para a exibição de duas crianças unidas ao mesmo tronco. No ano seguinte, na cidade de Lyon (França), começam as apresentações de John Merrick, o “homem elefante”. A partir desse período, esse tipo de entretenimento passaria a se tornar cada vez mais comum, especialmente no final do século XIX até meados do século XX, em países como França, Inglaterra, EUA e chegando a alcançar popularidade mundial. As exibições aconteciam para públicos variados, em pequenas tendas, para grupos populares e até em grandes cortes e locais de prestígio.

Essas apresentações receberam várias denominações, dentre elas: *Freak Shows* (Shows de Horrores), *Sideshow*s (Shows que estavam

“ao lado” das atrações principais), *Entre-Sorts* (Entra-e-sai: barracas e cortinas onde os fenômenos vivos estavam) ou apresentados no Brasil como Zoológicos Humanos. As performances consistiam em espetáculos de seres vivos e animais que apresentavam alguma condição não considerada “normal”, seja por meio de mutações genéticas ao nascer, ou deformidades adquiridas durante a vida.

Assim, aquelas pessoas que não tinham seus corpos dentro de um padrão vigente previamente estabelecido pela sociedade, eram abandonadas por seus pais e mães em hospitais e clínicas psiquiátricas e até mesmo vendidas a agenciadores do ramo. Essas pessoas poucas oportunidades tinham, senão a de ganhar a vida por meio desse tipo de entretenimento, no qual o público pagava para ver, ao vivo e em cores, aqueles seres que eram considerados/as castigos divinos e aberrações da natureza. Robert Bogdan (1988), explica que, naquele contexto, alguns campos específicos da medicina ainda estavam em desenvolvimento inicial, como a endocrinologia, a genética e a antropologia. E como muitas doenças ainda não estavam taxidermizadas, era fácil contar histórias a respeito dessas pessoas e fazer com que essas narrativas se tornassem reais no imaginário do público, por vezes, essas mesmas histórias eram “autenticadas” pelo discurso médico-científico, o que acabava contribuindo para a construção de um imaginário social acerca da monstruosidade.

Tais espetáculos, porém, são sempre associados à figura do monstro e da “monstra”, e da concepção de monstruosidade, e que remete ao imaginário popular tanto do século XIX quanto de séculos anteriores. Figura que perpassa todas as culturas e que geralmente encontra-se à margem da sociedade, quase sempre possuindo ampla ligação com o corpo deformado ou com algum tipo de deficiência.

Nesse sentido, o objetivo deste texto é problematizar aspectos sociais-culturais que perpassam as produções cinematográficas, discutindo a questão do imaginário social e de como corpos diferentes daqueles considerados “normais”, “perfeitos” geram uma poética do olhar, provocam prazer em olhar. E para isso, nos detemos em analisar a relação entre cinema e subjetividade, por meio dos *Freak Shows* e do Filme *Vênus Negra* (2010), percebendo semelhanças na emissão de narrativas e discursos sociais.

CORPOS ESPETACULARIZADOS: UM OLHAR COLONIALISTA SOBRE O OUTRO^[147]

Na exibição dos shows de horrores era recorrente a presença de personagens que com suas diferenças corpóreas alimentavam o prazer do olhar dos/as espectadores/as. As pessoas expostas foram categorizadas por Bogdan (1988) em dois grandes grupos: Exótico e Engrandecido. Pessoas de origem africana, asiática, indígenas e *pinheads* – cabeças de alfinete^[148] –, eram apresentados no grupo exótico, e comumente utilizavam-se de sua longinquidade do oriente ou estranheza corporal para nomeá-los como “Elos Perdidos”^[149], “*What is it?*”, em português: “O que é isso?”, ou então: “Sem descrição”. À vista disso, habitualmente eram apresentadas como selvagens e/ou canibais, focando-se principalmente em seus aspectos culturais que pretendiam reforçar a ideia de seres pouco evoluídos.

A monstruosidade, nessa ótica, era algo que podia ser reconhecida pelo cenário que fazia parte de um imaginário do distanciamento, do desconhecido. Nesse imaginário, o monstro – a monstra – só entenderia relações primitivas, sem jamais apresentar reciprocidade ou representar sensibilidades. Segundo Bogdan (1988), durante os espetáculos, mulheres e homens ficavam em palcos montados com florestas e safáris de papelão, jaulas, espaços contendo animais exóticos, como cobras, leões, elefantes, ursos e demais espécimes longínquos. Utilizavam-se também de adereços que reforçavam e expunham a estranheza por meio da distância geográfica, pela diferença racial e linguística existente entre quem se apresentava e o público. Era usual que homens e mulheres fossem expostos com roupas incomuns aos olhares europeus, trajando saias coloridas, faixas feitas de pena, cocais e adereços atribuídos a povos primitivos, com malhas que parecem feitas de folhas, ramos ou pele de animais. De modo satírico, essas pessoas também se apresentavam com adereços e roupas de épocas mais antigas ou representando civilizações perdidas, como Astecas, Incas e Maias. Assim, tanto o figurino como o adorno e o cenário auxiliavam para aquilo que

¹⁴⁷ O conceito de Outro foi definido por Simone de Beauvoir no livro *O Segundo Sexo* (1949). Conforme a filósofa, a relação que os homens mantêm com as mulheres é de dominação X submissão. E nessa relação, os homens veem as mulheres como um objeto, como algo submisso, o Outro, e não como sujeito.

¹⁴⁸ Refere-se a condição neurológica que hoje é conhecida como microcefalia ou nanocefalia.

¹⁴⁹ Elo Perdido é o último ancestral comum aos chimpanzés e seres humanos.

despertaria a atenção e o olhar do público, visando sempre confirmar um imaginário preestabelecido.

A exibição de não-ocidentais em espetáculos de horrores não era uma experiência transcultural para fornecer aos clientes um conhecimento real dos modos de vida e do pensamento de um grupo estrangeiro de pessoas. Pelo contrário, foi uma atividade lucrativa que prosperou exibindo embelezamentos com apresentações exageradas e falsas, enfatizando seus estranhos costumes e crenças. O showmen pegava pessoas que eram culturalmente e ancestralmente não ocidentais e as transformava em aberrações, classificando-as como bizarras e exóticas: canibais, selvagens e bárbaros.^[150] (BOGDAN, 1988, p. 177).

Vale lembrar que nesse tipo de entretenimento existiam ideias e discursos eugenistas, colonialistas e até mesmo imperialistas, que monopolizaram todo o sistema de representações da época, e que acabavam legitimando teorias racistas. Criado pelo inglês Francis Galton (1822-1911), a teoria eugenista é baseada em leis genéticas e tornou-se, por muito tempo, elemento para se pensar o mundo. Citado pela antropóloga Liliana Suarez Navaz, tanto o motivo quanto o resultado deste discurso é categorizar o oriente como tardio em comparação com o ocidente (NAVAZ, 2008). Posto isso, o Outro torna-se selvagem, inferior e aquele que representa o eminente perigo. Durante os espetáculos, as pessoas com deficiência também tinham como função trazer ao público a confiança e consciência de si, de sua normalidade, civilidade e proeminência.

Por trás das grades do zoológico humano ou no cercado das aldeias indígenas das Exposições universais, o selvagem serve para ensinar a civilização, para lhe demonstrar os benefícios, ao mesmo tempo que funda esta hierarquia “natural” das raças, reclamada pela expansão colonial (COURTINE, 2008, p. 260-261).

¹⁵⁰ Do original: *Display of non-Westerners in freak shows was not intended as a cross-cultural experience to provide patrons with real knowledge of the ways of life and thinking of a foreign group of people. Rather, it was a money-making activity that prospered by embellishing exhibits with exaggerated, bogus presentations emphasizing their strange customs and beliefs. Showmen took people who were culturally and ancestrally non-Western and made them freaks by casting them as bizarre and exotic: cannibals, savages, and barbarians.* Tradução nossa.

Por meio de construções socioculturais da época, algumas das pessoas que ganhavam a vida trabalhando neste tipo de espetáculo acabaram ganhando apelidos específicos nesse tipo de exibição. Pessoas com muitos pelos corporais, como a “mulher barbada”, a “mulher macaca”, o gigante, o homem lobo, o homem cachorro, pessoas com abundância ou ausência dos membros superiores e inferiores, albinos, obesos ou muito magros e pessoas com pele elástica eram apresentadas como maravilhas da natureza dentro do grupo Engrandecido. Essa categoria era considerada a mais rentável, visto que eram corpos que não necessitavam de aparatos e nem de histórias para se valerem de sua condição, pois por si só já bastavam para despertar o interesse e a atenção do público.

A partir dessas reflexões, exemplificamos com a vida de uma dessas pessoas, uma mulher negra que permeava e oscilava entre ambos os grupos – exótico/engrandecido – e que, mesmo em seu tempo, fez história. Seu nome é Sarah Baartman, ou Saartjie Baartman^[151] e sua vida foi narrada no filme *Vênus Negra* (*Vénus Noire*), que contou com lançamento “mundial” em outubro de 2010, chegando ao Brasil em junho de 2011. *Vênus Negra* é obra do diretor e roteirista franco-tunisino Abdellatif Kechiche e retrata a história dessa mulher sul-africana da etnia hotentote, que é levada da África do Sul rumo à Europa, acompanhada por Caesar, seu “mestre”, que lhe promete um emprego fixo em um circo, no qual a mulher facilmente ficaria rica, mas, na verdade, ela vê-se obrigada a exibir seu corpo em espetáculos de curiosidades, em Londres. Devido à sua aparência e seus traços corporais de uma hotentote, Saartjie é vista como uma mulher exótica pelo público europeu.

¹⁵¹ Para conhecer mais sobre a vida e trajetória de Sarah Baartman, ou Saartjie Baartman, e também uma análise mais aprofundada do filme *Vênus Negra* (2010) confira a dissertação de autoria de Isis Muller Krambeck.

Figura 01: Capa promocional do filme Vênus Negra, de 2010.



Fonte: Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-137366/>.
Consultado em: 10 nov. 2022.

PEQUENA BIOGRAFIA DE SAARTJIE BAARTMAN

Embora no presente seja reivindicada pelo povo africano como um símbolo da exploração e do racismo pós-colonial, há aproximadamente dois séculos, Saartjie/Sarah Baartman (1789-1815) ^[152] apresentou-se por quatro anos em pequenas salas, onde a cultura de exibir seres humanos com deficiências era uma rotina em Paris e Londres, e muitos viam nisso uma forma de diversão, conforme já explicitado anterior-

¹⁵² Para descrever a biografia sobre Saartjie Baartman foi necessária uma ampla investigação de informações. Sejam essas informações provenientes de sites/livros em português, inglês, ou em qualquer outra língua da qual pudéssemos encontrar informações verídicas e/ou confiáveis, visto que tanto nacional como internacionalmente os escritos sobre sua vida são escassos. No Brasil, são poucos os artigos e sites que trabalham com sua figura, dentre eles podemos citar a matéria escrita por Sueli Carneiro na página Gelédes, disponível em: <https://www.geledes.org.br/sarah-baartman-a-chocante-historia-da-africana-que-virou-atracacao-de-circo>. Acesso em: 23 nov. 2022.

mente. Nessas salas, as pessoas se amontoavam e desembolsavam, em média, dois xelins^[153] para ver essa “monstra”, essa monstruosidade da natureza, uma africana chamativa por seus dotes corpóreos. Mulher que supostamente fora capturada em meio a selvas e savanas africanas. Uma selvagem que atacava as pessoas. Esse era o imaginário, a fábula contada! O que ninguém sabia, entretanto, era sua verdadeira história.

Mesmo com lacunas que provavelmente nunca serão resolvidas, sabe-se que Baartman nasceu na cidade do Cabo Oriental da África do Sul.^[154] Perdeu a mãe, quando ainda era criança, e seu pai quando se tornara adolescente. O colonialismo estava, então, em seu auge, e seu povo perdia cada vez mais a independência, sendo efetivamente caçados para venda e trabalho nas chamadas “fazendas brancas”^[155]. Ainda jovem, engravidou três vezes, mas os bebês acabavam morrendo durante a gestação, ou logo após o prematuro nascimento. Baartman trabalhava como doméstica e babá dos filhos de Hendrick Caezar, em sua fazenda, na África. Um dos homens que teve maior interesse em seu corpo, foi o cirurgião inglês William Dunlop, amigo íntimo de Caezar, e que propôs ao fazendeiro levar a mulher para Londres e fazer dinheiro expondo seu corpo em feiras e carnavais de curiosidades humanas. Embora analfabeta, Baartman supostamente assinou o contrato, dando início a uma viagem apenas de ida para a Europa, em 1810.

O sucesso dos shows foi tão grande, que a mulher se tornou a maior atração daquele inverno. Dunlop e Caezar apelidaram Baartman de “Vênus Hotentote”, sendo a palavra “Vênus”^[156] proveniente de estatuetas antigas, as quais estudiosos/as interpretam como um símbolo da beleza, da fertilidade, da maternidade e da abundância. Tais imagens comumente aparecem na iconografia da história como sendo sinônimos de beleza. Já o termo “hotentote” era utilizado por holandeses para se referir ao povo africano Khoi-Khoi e os San, supostos descendentes de caçadores-coletores que habitaram a região do Cabo há dezenas de anos, os Khoisan. Em nossa contemporaneidade, o termo é visto como

¹⁵³ Moeda divisionária inglesa equivalente a vigésima parte da libra, até a reforma monetária que se realizou em 1971, na Grã-Bretanha.

¹⁵⁴ Até hoje não existem registros exatos da data de seu nascimento.

¹⁵⁵ Também chamadas de “colônias da África colonial”, elas existiram tanto na África como no continente europeu.

¹⁵⁶ Também conhecidas como estatuetas de Vênus, são uma série de estatuetas pré-históricas (do período Aurignaciano do Paleolítico Superior, por exemplo). Essas estatuetas já foram encontradas da Europa Oriental até a Sibéria e foram feitas em pedras moles, como esteatite, calcita ou calcário, ossos ou marfim, ou ainda criadas em argila e depois aquecidas. Algumas delas são os objetos de cerâmica mais antigos de que se tem conhecimento.

depreciativo, visto que os europeus chamavam esse povo de hotentote, que significa gago, devido a peculiaridades da língua.

Saartjie Baartman, assim como as demais pessoas com deficiência que também garantiam sua sobrevivência por intermédio desse tipo de apresentação degradante, em que seu corpo servia como divertimento e entretenimento ao público europeu, sempre foi representada de maneira exagerada e estereotipada em qualquer meio de veiculação da época, o que além de evidenciar sua diferença em relação às mulheres, especialmente as de origem europeia, acabava auxiliando na construção social de uma imagem que amplificava e reforçava o racismo. A figura 02 é um exemplo direto desse tipo de estereótipo, uma vez que representa a mulher seminua, de perfil à direita, utilizando sapatos de corte e forma europeia, envolvendo os ombros com peles e tecidos que remetem a derme de animais e figuras tribais, fumando um cachimbo e segurando uma lança de pique^[157] na mão direita:

Figura 02: Saartjie, the Hotentot Venus.



Fonte: Coleção online British Museum. Consultado em 10 de novembro de 2022.

¹⁵⁷ Normalmente as lanças dividem-se em três tipos: a lança curta, o pique (lança longa) e a alabarda (lança provida com machado perto da ponta). O pique pode ser utilizado tanto para caça, como para combate.

O Império Britânico aboliu o comércio de escravos/as no ano de 1807, mas não a escravidão em si. Mesmo assim, ao ver a apresentação da africana em meio aos shows itinerantes, um grupo de abolicionistas chegou a processar a organização pela indecência presenciada no palco. Na corte o caso foi ouvido, mas Baartman, por intermédio de um intérprete francês, negou as acusações, alegando ter viajado à Inglaterra por sua livre e espontânea vontade, salientando, ainda, que não pretendia voltar para sua terra natal, pois ali faria fortuna. Disse, negando as acusações, que jamais fora abusada sexualmente ou maltratada, e que estava feliz com o andamento de sua vida. A decisão final foi tomada em favor de suas exposições, que prosseguiram nos anos seguintes, mas dessa vez para fugir de possíveis processos e burocracias, em outras cidades.

Existem registros do período de 1811 que revelam o batismo de Saartjie perante o catolicismo, e que a partir desse momento passou a se chamar Sarah Baartman. Além dos registros de seu batismo, ainda existe uma certidão de casamento do mesmo dia, mas não se sabe exatamente com quem. Possivelmente com um de seus agenciadores^[158], prática antiga e muito comum, que permite uma dupla apropriação do corpo, sendo tanto um instrumento de trabalho como de exploração sexual. Embora suas apresentações em Londres tenham sido oficialmente encerradas em maio de 1811, nos três anos seguintes Sarah continuou a viajar fazendo shows diários e chegando a estabelecer moradia na Grã-Bretanha e Irlanda, até sua chegada em Paris, em 1814. Suas apresentações, independente do lugar, continuaram sendo realizadas em casas de shows quase sempre lotadas, nas quais segundo relata Clifton Crais, professor da Universidade de Maryland, diretor do Instituto de Estudos Africanos e escritor do livro *Sarah Baartman and the Hottentot Venus* (2009), em entrevista cedida a Susan Frith do jornal Johns Hopkins: as pessoas vinham vê-la porque a viram não como uma pessoa, mas como um exemplo puro desta parte do mundo natural (SUSAN, 2009, s/p).^[159] Sua experiência em Paris torna-se ainda mais árdua, com apresentações ininterruptas e que chegam a durar mais de 12 horas.

¹⁵⁸ A prática de se casar com o agenciador também servia como um modo de se facilitar as apresentações e de evitar possíveis processos.

¹⁵⁹ Do original: *People came to see her because they saw her not as a person but as a pure example of this one part of the natural world.* Tradução nossa.

Sua existência é realmente muito miserável e extraordinariamente pobre. Sarah foi literalmente tratada como um animal. Há algumas evidências que sugerem que em determinado momento uma coleira foi colocada em volta de seu pescoço^[160] (SUSAN, 2009, s/p).

Durante os próximos anos, a economia francesa seria duramente abalada em decorrência da Batalha de Waterloo, confronto militar entre o império francês e pelos exércitos da Inglaterra, Rússia, Prússia e Áustria, que formaram uma coalizão^[161] contra a França. O renhido confronto teve seu fim com a derrota do exército francês liderado por Napoleão Bonaparte, e um acordo foi assinado em 20 de novembro de 1815, no qual a França perderia conquistas territoriais, sendo reduzida a suas fronteiras de 1790, e devia pagar 700 milhões de francos de indenizações e manter a seus custos um exército de ocupação de 150.000 soldados nos territórios fronteiriços.

Em decorrência desses acontecimentos a cidade parisiense passou por momentos verdadeiramente caóticos, com ondas de reações conservadoras, constantes perturbações e agitações civis após o preço dos alimentos subir diariamente e as condições ficarem cada vez mais precárias, principalmente para a população mais pobre. Com a depressão instaurada, as pessoas tinham cada vez menos dinheiro para gastar em shows de entretenimento, fazendo com que Caesar “vendesse” Sarah a Reaux, um treinador de animais selvagens, conhecido principalmente por fazer dinheiro vendendo cadáveres a Museus Naturais, e na sequência retornasse a África sozinho, pois William Dunlop, seu parceiro de negócios, já havia retornado anos antes. Reaux fez com que Baartman fosse se apresentando em locais cada vez menores e mais precários, indo de grandes salões lotados à prostituição em bordéis para garantir a sobrevivência.

Sarah Baartman morreu aos 28 anos, no dia 29 de dezembro de 1815.^[162] A autópsia oficial de seu corpo não chegou a ser feita de maneira tradicional, e sua morte permanece um mistério, ainda que pos-

¹⁶⁰ Do original: *Her existence is really quite miserable and extraordinarily poor. Sara was literally treated like an animal. There is some evidence to suggest that at one point a collar was placed around her neck.* Tradução nossa.

¹⁶¹ Também chamada de Sétima Coligação, ou pacto da Santa Aliança.

¹⁶² Até hoje não existem registros exatos da data de seu falecimento. Encontramos essa informação no livro *The Eye of the Beholder: Julia Pastrana's Long Journey Home*, de Laura Anderson Barbata.

sivelmente tenha morrido devido a pneumonia e a complicações causadas por varíola ou a sífilis, infecções sexualmente transmissíveis (ISTs).

Em vida, Sarah recusou-se a ser um experimento vivo do médico Georges Cuvier (1769-1832),^[163] porém, em menos de 24 horas após sua morte, e com a ajuda do naturalista Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, seu corpo foi imediatamente transportado por Reaux ao Museu Nacional de História Natural, em Paris, para exames. Cuvier queria analisar sua genitália para colocar em cheque a teoria de que quanto mais “primitivo” era o mamífero, mais acentuados seriam seus órgãos sexuais. Com o estudo, o cientista concluiu que “os hotentotes” eram mais próximos dos grandes primatas do que os humanos em geral. O corpo de Baartman ainda virou um molde de gesso, no qual foram preservados o cérebro, as genitálias e os ossos, que chegaram a ser exibidos a visitantes por mais de um século e meio, como o caso de número 33, na França.

Georges Cuvier, por outro lado, morreria em 1832 durante uma epidemia de cólera. Foi sepultado em um elaborado funeral de Estado no Cemitério do Père-Lachaise, Paris, na França, e tem o seu nome ainda hoje tido como um dos cientistas mais brilhantes da época.

Em 1994, um ano depois do fim do Apartheid, e 179 anos após a morte de Baartman, o presidente da África do Sul, Nelson Mandela (1918-2013), solicitou a repatriação dos restos mortais de Sarah ao então presidente francês François Mitterrand (1916-1996). A petição ganhou adeptos dentro do próprio governo francês, incluindo o então ministro da pesquisa, Roger-Gérard Schwartzberg, que chegou a declarar perante o senado que o retorno do corpo de Saartjie Baartman lembraria para sempre a Europa do longo período de escravidão, nacionalismo e racismo (BARBATA, 2017, p. 161).

Em 2012, a data simbólica de 09 de agosto, dia da mulher na África do Sul, foi escolhida para seu retorno. O dia foi marcado por poesia, discursos sobre sua vida e seu povo, e um enterro no Cabo Oriental que combinava a prática cristã e Nama^[164]. A africana finalmente voltava para a casa 192 anos depois de sua partida para a Europa.

¹⁶³ Naturalista e zoologista francês da primeira metade do século XIX, também chamado de “Pai da Paleontologia”. Figura central na investigação em história natural na sua época, comparou fósseis com animais vivos criando assim a Anatomia Comparada.

¹⁶⁴ Também chamada de khoekhoegowab, é a mais disseminada dentre as línguas khoisan, sendo falada por cerca de 250 mil pessoas. Os falantes do nama, conhecidos em português como namas ou hotentotes, são chamados localmente de khoekhoen, palavra que vem do nama khoe (“pessoa”), reduplicada e marcada pelo -n do plural; outros nomes usados são namaqua e damara.

Descrita como uma mulher corajosa e inteligente, Sarah foi fluente não apenas em sua língua nativa, mas também pronunciava de maneira satisfatória holandês, francês e inglês ^[165] (que aprendeu já na África do Sul). Sabe-se ainda que tocava instrumentos, como o Kora ^[166], e cantava belas canções de sua terra natal. É considerada como um exemplo do epítome da exploração colonial e do racismo, do ridículo e da mercantilização e escravização da população negra.

Embora a história de Baartman não conte com uma adaptação literária para o cinema, o filme *Vênus Negra* (*Venus Noire*) de 2010, busca contar e retratar sua história, a qual analisaremos na sequência.

OS BASTIDORES DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA: SUBJETIVIDADE E O PRAZER DO OLHAR

Originalmente lançado na França com o título *Venus Noire*, com lançamento em 2010, e chegando em terras brasileiras somente em 7 de junho de 2011, a ficção histórica dramática *Vênus Negra* tem duração de 159 minutos, com roteiro e direção de Abdellatif Kechiche, e produção de Charles Gillibert, Marin Karmitz, e Nathanaël Karmitz.

Com filmagem colorida, o longa propõe abordar o contexto do século XIX e contar a história de vida de Saartjie Baartman, mulher sul-africana e de etnia hotentote, que é exposta em famosos shows de aberrações humanas (*freak shows*), tendo seu corpo exibido em espetáculos de curiosidades, nas cidades de Londres e Paris, conforme já salientado.

Abdellatif Kechiche é ator, diretor e roteirista franco-tunisino e possui mais de 18 anos de carreira, e uma média de oito filmes e séries já produzidos que lhe renderam lugar privilegiado no cinema francês contemporâneo, dentre eles: *A Esquiva* (*L'Esquive*), de 2003, *O Segredo do Grão* (*La Graine et le Mulet*), de 2007, *Vênus Negra* (*Venus Noire*), de 2010, *Azul é a Cor Mais Quente* (*La vie d'Adèle*), de 2013, e *Mektoub, My Love: Intermezzo*, de 2019.

¹⁶⁵ Fato que desmistificava o olhar pejorativo sobre as populações africanas levadas a Europa (e até mesmo em outros países, como o Brasil), de que estes pertenciam a sociedades desorganizadas, iletradas e sem cultura do ponto de vista intelectual.

¹⁶⁶ O kora (córa) é um instrumento de cordas tradicional dos povos Mandigas da África Ocidental, tendo uma caixa de ressonância feita de cabaça e suas cordas eram originalmente feitas de pele de antílope com um braço, geralmente de bambu, que sustenta até 21 cordas, e nos certos casos mais.

Nota-se que a temática suburbana e turbulenta está sempre presente em suas obras, seja através da retratação de injustiças sociais – Como em *Vênus Negra* –, ou de romances entre pessoas do mesmo sexo – *Como Azul é a Cor Mais Quente* –, o que torna suas obras polêmicas, sendo aclamadas por seus pares e criticadas por outros. Com *Vênus Negra* (2010), Kechiche retoma suas raízes, buscando rever arbitrariedades cometidas com povos africanos.

Sobre suas produções, Kechiche revela:

Às vezes eu sinto que vem de mim, que é a expressão da minha revolta em face da injustiça, que sai da minha própria coragem. É também mais uma revolta das entranhas do que jasmim, rosas ou o que quer que seja. É um grito de verdade. Os homens lutam, sacrificando suas vidas por dignidade. [...] É uma grande lição para todo o planeta. Ao mesmo tempo como um tapa para intelectuais, políticos e artistas, dos quais eu faço parte, que não sabia ou foi capaz de fazer algo para mudar as coisas. Desejo com todo o meu ser uma longa vida a esta revolta popular, que continua a fazer oposições em todo o mundo árabe, é claro, mas não só. Eu sonho em vê-la se espalhar para todas as ditaduras, mas também para todas as democracias corruptas, em todos os lugares onde a injustiça social, o desprezo e a humilhação dos homens são desenfreadas. Sonho com uma revolta dos nossos subúrbios (MOURQUE; ZEKRI, 2011, s/p).

Apesar da aclamada entrevista descrita, o diretor teve seu nome envolvido em várias polêmicas que vão na contramão do que prega nos últimos anos. Em outubro de 2008 seu nome estampou a capa de várias notícias devido a queixa de agressão sexual por parte de uma atriz de 29 anos. Segundo a notícia detalhada pelo canal francês *BFM-TV*, depois de consumir algumas bebidas alcoólicas, a atriz afirma ter despertado de um estado de inconsciência deitada num sofá, com as calças abaixadas, as pernas abertas e com Kechiche a tocando. O advogado do cineasta, Jeremie Assous, alegou que o realizador contesta categoricamente a veracidade destas acusações, argumentando que elas provêm de uma pessoa que recorreu ao estatuto de vítima para se tornar conhecida. O nome da mulher, entretanto, nunca foi tornado público.

Um dos casos mais famosos envolvendo o diretor tem relação com as atrizes do filme *Azul é a Cor Mais Quente* (2013), que após receberem

o prêmio Palma de Ouro^[167] durante o festival de *Cannes* do mesmo ano, alegaram abusos por parte do homem durante os seis meses em que ocorreram as filmagens do longa.

Segundo relatos de Adèle Exarchopoulos e Léa Seydoux ao jornal *The Daily Beast*, apesar da representatividade lésbica presente no filme, o que caracteriza um ponto positivo, ele ainda é retratado sob um olhar fetichista. A situação ficou mais evidente depois que ambas alegaram que Kechiche as tratou de maneira degradante durante as gravações, visto que as atrizes foram forçadas a ficar completamente nuas no *set* de filmagem durante, pelo menos, dez dias. “A maioria das pessoas na vida real sequer se atreve a fazer o que ele nos obrigou e geralmente têm mais respeito umas pelas outras”, afirmou a atriz Adèle, na época. A mulher também comentou a respeito do momento em que a personagem de Léa (Emma) bate nela durante o sexo, alegando que ela realmente estava sofrendo com os golpes, e que ele – Kechiche – gritava para que a personagem continuasse acertando e batendo “outra vez”. As atrizes descreveram a experiência como “horrível”, e relataram que o diretor tem um “gênio perturbado”.

Houve também controvérsias descritas no relatório do Sindicato Francês de Cinematografia e Audiovisual (*Syndicat des Professionnels de l'industrie de l'Audiovisuel et du Cinéma*), que criticou as condições de trabalho da equipe. Dentre as queixas, estão: assédio moral, horas extras e violações das leis trabalhistas, o que deixava a produção em uma atmosfera “pesada”, e levou alguns membros a pedirem demissão.

O último escândalo envolvendo Kechiche foi em decorrência de seu último longa lançado: *Mektoub, My Love: Intermezzo* (2019), que foi classificado como misógeno, nojento e *voyeurista* pela crítica. O filme de 3 horas e 28 minutos gira em torno de um grupo de jovens, mas quem assistiu, garante que o que salta aos olhos, é a objetificação dos corpos femininos, e que a cena mais controversa mostra sexo oral de maneira explícita durante 12 minutos. Nádegas e genitálias são sempre mostradas em *close*, o que, na visão dos/as críticos/as, deixa o longa-metragem beirando o pornô.

Para o correspondente do UOL em Cannes:

¹⁶⁷ Ainda conhecido por *Palme d'or*, é o prêmio de maior prestígio do Festival de Cinema de Cannes, entregue desde o ano de 1955 ao filme vencedor do Festival. A escolha anual é feita por um júri composto de profissionais internacionais ligados ao cinema, entre filmes inscritos de diversas partes do mundo, realizando-se durante o mês de maio na cidade de Cannes, na Riviera francesa.

Há uma dicotomia entre o enfoque machista, mas, ao mesmo tempo, reconhecedor da emancipação feminina sobre o próprio desejo (...). A câmera de Kechiche paira sobretudo sobre as curvas femininas, em danças sensualizadas, com shorts minúsculos e cabelos molhados de suor (WARKEN, 2019, s/p).

Em entrevista cedida ao crítico de cinema Luiz Fernando Orichio, em 17/06/2011, o diretor do longa *Vênus Negra* (2010) conta que inicialmente a história da mulher lhe chamou sua atenção pelas questões racistas e que geraram um sofrimento causado pelos olhares da “melhor sociedade europeia”. Kechiche alegou que já havia realizado leituras prévias da vida de Baartman, mas que o impulso que motivou sua efetiva produção foi no ano de 2000, justamente quando a África recebeu os restos mortais da sul-africana.

O diretor salienta que existe uma “atualidade poética” em toda a história, recordando que o discurso científico de base racista dos estudiosos que examinaram o corpo de Baartman, tal qual, foi retomado durante a ascensão do fascismo na Europa, uma vez que as teorias da eugenia estão presentes nas raízes do nazismo. Kechiche ainda lamenta que esses pensamentos são ressuscitados pela extrema direita europeia, e que embora mais veladas, continuam a rondar o continente, mas agora na forma de intolerância diante de imigrantes e pobres de partes menos favorecidas do mundo.

Em relação à *Vênus Hotentote*, conta em entrevista:

Eu precisava contar a história desse corpo, de sua trajetória até o esgotamento e a mutilação final (...) Senti algo parecido a um dever moral de lembrar esse caso e fazê-lo com toda a intensidade e respeito (ZANIN, 2011, s/p).

Embora seus filmes enfoquem as pessoas marginalizadas ou subalternas, e tenham como protagonistas as que atravessem fronteiras culturais, econômicas, raciais e até sexuais, verificaremos na análise de *Vênus Negra* (2010), que o filme não foge desse padrão no qual por meio de cenas distendidas, o corpo da mulher é objetificado, hipersexualizado e tem um forte apelo *voyeurista*, sempre reforçando condições tristes vividas pelos/as personagens e que chegam a causar desconforto ao/à espectador/a.

Fundamentado em acontecimentos históricos do século XIX – conforme já descrito – o filme *Vênus Negra* (2010) inicia com um *flashback* de Saartije já morta, no ano de 1815. Em um plano conjunto e câmera em ângulo alto – também denominada de *plongée* –, vê-se uma sala lotada, na qual por intermédio da presença ovacionada, e da interlocução de Georges Cuvier, é apresentado o corpo mais famoso da história natural visto até então, e o avental de uma verídica hotentote. Nessa sequência, e em primeiríssimo plano, Cuvier apresenta o corpo, até então coberto com uma manta branca, feito em molde de gesso, e passa adiante órgãos íntimos dentro de potes de vidro. Aqui já se apresenta a opção estética mais utilizadas pelo diretor no decorrer da trama, que são planos detalhados e focados no corpo da personagem.

Fazendo comparações com o auxílio de cartazes e desenhos ao fundo, não apenas com órgãos sexuais de mulheres europeias, mas também explicitando supostas particularidades de constituição que permitem estabelecer uma relação direta entre as mulheres africanas e os macacos por meio do tamanho de suas alongadas genitálias – conhecidas como avental hotentote –, pelo acúmulo de gordura em suas nádegas, por seus seios proeminentes, e pelo tamanho considerável de seus cérebros. O cientista termina a fala afirmando que em toda sua vida médica, nunca havia visto uma cabeça tão semelhante a de um macaco. O discurso no filme, desde seu início, já demonstra a realidade de um pensamento colonialista, racista e machista em que a ciência se aportou.

Kechiche divide seu filme em três fases distintas, e a primeira coincide com a chegada de Saartije a cidade de Londres, em 1810, na qual a próxima sequência se inicia em um plano geral – também denominado panorâmico –, e veem-se ruas lotadas de pessoas buscando alguma atração, ou ainda, das próprias “atrações” convidando as pessoas para verem suas apresentações. Malabares e acrobacias com fogo, encantadores de flauta, a pessoa mais forte fazendo poses e/ou quebrando correntes, domadores de animais, e ao fundo grandes pôsteres e cartazes anunciando os “fenômenos” que se apresentam nos famosos shows de horrores e/ou curiosidades humanas, como anões ou a mulher barbada/macaca. Sobressaindo essas imagens, vemos um homem com roupas de domador de animais convidando e jogando panfletos sobre o público que passa – e que estica suas mãos para pegar o papel –, anunciando que estes devem ver por si mesmos a única e extraordinária

Vênus Hotentote, uma fêmea notável e “selvagem” do continente negro: a África. Ainda ao fundo, pode-se ver um grande pôster da mulher em uma posição lateral, e que insinua indícios de uma falta de civilidade. Trajada apenas de uma tanga, com pintura facial geralmente associada a etnias primitivas e com uma espécie de arco de guerra em mãos.

Saartjie Baartman é apresentada para o público que assiste ao show e ao público que assiste ao filme como uma selvagem genuína, que reage constantemente com seu instinto naturalmente feroz e que necessita ser domado, motivo pelo qual apresenta-se em uma jaula, recebe alimento a cada ordem cumprida e necessita de uma coleira. Durante o show, o homem ainda “testa a coragem” dos/as espectadores/as pedindo para que se aproximem e toquem na mulher para comprovar seus “dotes”. “Volte para a sua selva! Volte para a sua jaula!”, gritam as pessoas da plateia. Neste momento, a câmera direciona novamente em um plano médio trazendo a imagem que a plateia tem da mulher, onde a vemos sucessivas vezes sendo tocada, apalpada, beliscada, levando tapas e ainda, por aquelas pessoas que têm medo, o uso de objetos, como uma caneta e um guarda-chuva para tocá-la. Isso nos revela, mesmo nos minutos iniciais da trama, os diversos modos de opressão, exploração, humilhação e violência aplicados à personagem.

O filme, assim como a história, apresenta três níveis narrativos distintos e que são notados desde o início da trama. O primeiro diz respeito a vontade de verdade, que se apresenta tanto na escolha de quem tem o direito a fala, como no peso das falas proferidas, mostrando que durante a narrativa, a verdade e seu controle provém sempre da figura masculina, e sobretudo, de sistemas institucionais – médicos e jurídicos. O segundo nível narrativo é o da memória coletiva, pois embora o filme busque descrever a biografia de Saartjie, sua trajetória é relatada sempre a partir de um coletivo, não de um individual. O terceiro e último nível, é o de como esse corpo é investigado dentro do próprio longa, mas que se desdobra em outros dois aspectos, o primeiro com relação a escolha no enquadramento das filmagens por parte do diretor, e o segundo de como esse mesmo corpo negro e hotentote é um objeto de poder para quem o detém.

Figura 03: Frame com Saartjie sendo exposta ao olhar do público.

Fonte: Frame do filme *Vênus Negra* (00:16:52)

Assim como na vida real, a narrativa também traz para o/a espectador/a o julgamento de Sarah, um dos momentos de maior emoção e no qual mais uma vez vemos o quanto a africana é influenciada e chantageada emocionalmente por Caesar. Um outro ponto, ainda ocorrido durante o julgamento – mas que pode ser visto em vários momentos do filme – é o de suas falas serem completamente traduzidas por homens europeus e brancos, visto que a mulher sabe falar apenas africaner, e nem sempre acaba sendo entendida, o que nos faz pensar, dentro do longa, em que momento Saartjie de fato, falou por si.

Em seu livro *Pode o Subalterno Falar* (2010), Gayatri Chakravorty Spivak levanta o problema da mulher subalterna, que é duplamente calada, uma vez que no contexto colonial o sujeito subalterno não tem direito a fala, e o sujeito subalterno feminino está ainda mais aprofundado na obscuridade^[168] (SPIVAK, 2010, p. 67). Desse modo, como criar igualdade e legitimidade de fala a esse grupo que é colocado em um lugar diferenciado de fala, em um lugar de “outro” com relação àqueles/

¹⁶⁸ Ressaltamos aqui, que os estudos de Spivak (2010) e a amplitude dos temas discutidos em seu livro ultrapassam facilmente um público específico, podendo ser também relacionados a pessoas com deficiência e demais grupos marginalizados.

as que não têm marcas de lugar de fala ou que falam de um lugar social estabelecido?

Spivak (2010) ainda articula seus pensamentos com os do filósofo Michel Foucault, na medida em que argumenta que a ideologia dominante sobre o subalterno reproduz relações nas quais os veem como objetos incapazes de falar sobre si mesmos, o que caracteriza uma valorização por vezes não questionada do oprimido como sujeito, o “ser objeto” (SPIVAK, 2010, p. 29). Em vista disso, ao se dar prioridade a vozes brancas em detrimento da mulher negra, o filme além de mostrar como o/a sujeito/a de Terceiro Mundo é representado/a no discurso Ocidental, ressalta que o poder de fala é definido por uma classe dominante e por seus próprios interesses (SPIVAK, 2010, p. 42), e que a versão de Saartjie sobre sua própria condição é, na verdade, a tradução da tradução de sua verdadeira realidade e voz.

Nessa perspectiva reiteramos as palavras de Spivak (2010) que conclui: o subalterno não pode falar (SPIVAK, 2010, p. 126), e que esse fato também tem relação direta com a ideia de que o subalterno não é escutado, ou não tem seu discurso legitimado, posto que esse discurso é mediado ou atravessado por discursos anteriores ao seu próprio discurso

Nesta cena em específico, bem como na maior parte do filme, as tomadas acontecem em primeiro plano, porém, em alguns momentos, nos quais destaca-se a indignação das pessoas presentes, ou a expressão no rosto das personagens, é comum os primeiríssimos planos. Assim como no início do filme, no julgamento também temos a visão de Saartjie a partir da visão do público presente na audiência.

A segunda fase do filme se principia com o batizado da personagem. Embora o filme não aborde o motivo exato de seu batismo, acreditamos ser devido a alta religiosidade da França no século XIX, especialmente depois dos conflitos militares já mencionados no contexto. Essa cena se torna uma das mais decisivas do filme, uma vez que revela Caesar não mais sozinho, mas com Reaux logo atrás de Saartjie no momento de seu batismo, o que solidifica a proximidade do homem em suas vidas, e constata que antes apenas um objeto de poder para Caesar, agora seu corpo também seria disputado por Reaux. Em *Vênus Negra* (2010), a disputa é sempre pela posse, controle e dominação do corpo de Sarah. A partir disso, a mulher recebe seu nome cristão de Sarah.

Nota-se, em *Vênus Negra* (2010), que a utilização das cores serve para mostrar, acima de tudo, a temperatura da trama, o que nos faz compreender seu clima e sua constante tensão. Na maior parte do tempo o filme apresenta tons mais neutros, como o das nuances de marrom e de cinza. Tons mais frios, como o azul, ou quando se deseja explicitar algo, o amarelo ou vermelho. A ausência de luz em vários momentos, ainda liga-se ao elemento visual, focando na construção e dando uma maior profundidade aos sentimentos envolvidos, principalmente os da personagem.

O término dos espetáculos e o início de sua vida na prostituição culminam com a terceira e última fase do filme, bem como o desfecho deste, no qual como uma forma de sobrevivência, e obrigada por Reaux, Sarah passa a realizar diariamente programas em um bordel, no qual mulheres ficam em fileiras aguardando serem escolhidas por um homem. Nota-se ainda que por uma terceira vez, Sarah passa a ser agenciada, comandada e silenciada por outra pessoa, dessa vez por Jeanne, garota de programa que acompanha Sarah desde suas primeiras apresentações no filme, que realiza o desvio de parte do dinheiro arrecadado com a prostituição.

Até o último segundo, *Vênus Negra* (2010) (des) humaniza a posição de Saartjie, não a deixando falar, mantendo a personagem, de certa forma, distante de quem a assiste, o que não nos deixa aproximar de seus possíveis pensamentos, e a (re)coloca em cada cena, numa posição de subalternidade, de dominação, controle e silenciamento de sua voz feminina. Apresentando ainda fortes características de uma vontade de verdade masculina, o filme retrata a todo momento o homem que se julga dono e salvador da mulher, que acaba sempre assumindo as decisões mediante as facetas de controle desse corpo e mente, gerando passividade em relação a imagem daquela que deveria ser a protagonista.

Abelatif Kichiche finaliza sua obra com uma tocante sequência em que a personagem acaba sendo diagnosticada com uma infecção já em estado avançado. Sem descrever o dia ao certo, Sarah Baartman é encontrada morta em seu quarto. Seu corpo novamente vendido, e dessa vez encaminhado à Academia Real de Medicina parisiense, no qual se inicia e termina o longa-metragem, fechando a narrativa dentro de um ciclo. O questionamento por trás do roteiro seria pensar até que ponto pode chegar a curiosidade e a exploração de uma mulher considerada fora dos “padrões”, mas é impossível negar que um dos fatores mais to-

cantes do filme é a morte de Saartjie, que nos é apresentada como uma mártir, onde não existe outra saída para sua liberdade, senão a morte, pois assim não teria que responder mais a seus “donos”.

Vênus Negra (2010) ainda apresenta ao público uma dupla dissecação desse corpo hotentote. A primeira dissecação ocorre durante toda a narrativa que explora o sofrimento da mulher negra, e que foca na exposição de seu corpo por meio de longos *closes* que visam ampliar sua potencialidade de exibição, já a segunda, e que ocorre nos momentos finais do filme, que é sua categorização dentro da ciência, que logicamente deve ocorrer mediante a dissecação de seu corpo físico.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS: NARRATIVA E PONTOS DE VISTA

No tocante às questões já abordadas e principalmente à poética do olhar, é importante nos atentarmos para como esta mulher, Sarah, é objetificada no filme, especialmente por uma câmera masculina, que a coloca numa posição de subalternidade, em que os detalhes dos ângulos e enquadramentos das cenas, assim como toda sua representação visual acabam contribuindo para reforçar o olhar desta câmera, pela perspectiva do masculino, de um discurso pretensamente dominante que posiciona as mulheres num lugar de objeto e não de sujeito. A isso, nos pautamos nos trabalhos de Laura Mulvey (1983) e Elizabeth Ann Kaplan (1995), que têm sido os prismas teóricos pelos quais temos analisado a construção fílmica da *Vênus Negra* (2010).

O filme nos introduz desde o primeiro momento ao desejo de denúncia de Kechiche, que alega tê-lo realizado em prol de sua marcante história enquanto um acontecimento histórico e real. Em filmes anteriores, como *Esperança e Preconceito* (2005) e *O Segredo do Grão* (2007) o diretor também busca evidenciar a brutalidade da realidade social e as questões ligadas à dignidade humana. O caso, é que mesmo criticando os acontecimentos da vida real de Saartjie, e buscando uma retratação com a memória desta, o diretor não foge desse inconsciente no qual a visão feminina só pode existir em relação à castração do homem.

Sendo assim, no longa-metragem, os signos do patriarcado são reafirmados durante a narrativa. Saartjie é vista enquanto uma selvagem que acaba sendo “domada” por todas as pessoas a sua volta – homens e mulheres –, que buscam uniformizá-la na narrativa. O que esta

deve fazer, o que deve falar, como deve portar-se ou vestir-se. Parte desta castração em sua representatividade pode ser notada já nos minutos iniciais do filme – e em seu decorrer –, nos quais para sair da jaula em que é aprisionada, precisa usar uma coleira. Essa forma de castração, entretanto, permanece por toda a narrativa e na maioria de suas apresentações.

Figura 04: Frame: Correntes no pescoço de Sarah no decorrer do filme.



Fonte: Frame do filme *Vênus Negra* (00:01:13:57; 01:15:51)

Outras cenas que se destacam logo no início do filme e que buscam retratar a bestialidade da mulher, são as sequências onde Saartjie deve demonstrar que sabe desfilas como uma “dama europeia”, e quando recebe um “petisco” como uma forma de recompensa por ter atendido as ordens de Caesar corretamente.

A escolha de suas vestimentas também nos mostra parte dessa domesticação, pois inicialmente a personagem é exposta com roupas de cores neutras e pálidas a fim de que seu corpo ficasse exoticamente delineado e atraísse os olhares do público. Porém, na medida em que a trama se torna mais intensa, o figurino ressalta e revela a condição de objeto, de subalternidade e de servidão a que é exposta. A roupa passa, então, de tons neutros e pálidos para um vermelho intenso, com adereços chamativos, até culminar em um figurino nitidamente europeu e de corte libidinoso, momento em que a personagem não é somente apresentada enquanto uma criatura selvagem e bizarra, mas também é obrigada a participar de shows eróticos, e a se prostituir.

Segundo Kaplan (1995) os diretores, de um modo geral, estão ligados tanto financeira como ideologicamente ao sistema, o que por sua vez reflete diretamente em seu trabalho. Desta forma, acabam pro-

duzindo representações e imagens que refletem uma certa “realidade” que a sociedade segue, mitos dos quais consideram por vezes naturais e indiscutíveis, como é o caso da mulher submissa. A representação, então, indica uma natureza construída da imagem. Mulvey (1983) também observa que o cinema incita questões sobre os modos como esse inconsciente social pode constituir a visão e o prazer visual. A autora trata especificamente do prazer escopofílico, o prazer no ato de olhar, ou mesmo de ser olhado, sendo perversões ativas e praticadas principalmente por homens, cujo objetivo é olhar o corpo feminino. Nesta perspectiva, entretanto, o exibicionismo é passivo.

Kaplan destaca que:

A sexualização e a objetificação da mulher não tem apenas o erotismo como objetivo; do ponto de vista psicanalítico, ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher (castrada e possuidora de um sinistro órgão genital) representa (KAPLAN, 1995, p. 54).

A erotização da mulher e o conceito de escopofilia concretizam-se na forma como o cinema se estrutura em torno de três olhares masculinos dominantes: o olhar da câmera na situação em que enquadra o corpo feminino que está sendo filmado, o olhar masculino dentro da narrativa, que faz da mulher um objeto, e o olhar do espectador masculino que imita ou ocupa a mesma posição que os outros dois olhares (KAPLAN, 1983).

Durante o longa-metragem, esse domínio do olhar que objetiva a personagem está sempre presente, e esse olhar masculino dominante torna-se mais abusivo e intimidador, tirando a dignidade presente na imagem da mulher e a refletindo apenas como parte do desejo de um outro. Mulvey retrata esse assunto enquanto uma “masculinidade como ponto de vista”, no qual o inconsciente masculino tem duas possibilidades de escapar dessa ansiedade de castração, onde a primeira é colocar a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (*voyeurismo*), ou, pela completa negação da castração, que substitui e transforma a figura feminina por/em um fetiche – este é o mecanismo da escopofilia fetichista (MALUF, 2005).

Em *Vênus Negra* (2010), as imagens são construções masculinas desse olhar dominante, sendo impossível não notar que os processos do cinema representam processos do inconsciente patriarcal. Um exem-

plo é o constante fato da mulher ser representada sempre em contra-posição, estando atrás ou abaixo da figura masculina. Seja durante as apresentações performáticas, em conversas casuais durante as cenas, na análise de seu corpo no instituto parisiense, ou até mesmo durante o sexo. Enquanto um objeto de prazer, seja ele sexual ou visual, a mulher ainda é retraída de modo que o homem possa permanecer no centro do filme, e a exposição de seu corpo enquanto um fetiche é usado por Caesar e Reaux para reprimir a ameaça sexual que Saartjie representa. Um outro ponto a se ressaltar é que em quase nenhum momento do filme a mulher olha esses homens de frente, sempre desviando ou abaixando seu olhar, mantendo assim o estereótipo de submissa e subalterna.

O uso constante do primeiro plano aproxima o/a espectador/a de uma *mise-en-scène* da humilhação, mesmo em cenas desconfortáveis de nudez e violência das quais optaríamos por não querer ver, mas que ainda assim levam a plateia dos espetáculos ao riso e divertimento, sendo essa humilhação a própria fonte de prazer e que introduz o espectador – sobretudo o masculino – na própria forma do longa, no próprio texto – cenas, cores, câmera, falas –. O/a espectador/a se torna uma instância que faz parte da própria linguagem do filme.

Com exatas 2 horas e 46 minutos de duração, o longa metragem intercala vários momentos nos quais a imagem da mulher, protagonizada por Sarah, tem sua representação hipersexualizada por meio desse olhar masculino, e mesmo de maneira fragmentada, o filme apresenta uma média de 25 minutos nos quais a câmera filma quase que exclusivamente suas partes íntimas, o que totaliza em média 15% do filmado.

Constata-se, então, que a produção cinematográfica clássica hollywoodiana e o predomínio desse olhar masculino ainda se faz amplamente presente, mesmo em *Vênus Negra* (2010), na qual a obra, neste sentido, é quase sempre moldada para ter representações femininas eróticas e explicitamente sexuais. É exatamente com base nisso que Mulvey apresenta a ideia de um contra-cinema, que teria como propósito fundamental o de desmontar os mecanismos de prazer visual do cinema narrativo, provocando um deslocamento do olhar e do sentido (MALUF, 2005, p. 348).

Para a jornalista Thayz Guimarães:

Vênus Negra é um espetáculo-voyeurismo, paradoxalmente não dotado de sensualidade, mas sim de dor. É uma discus-

são sobre a linha tênue que separa o curioso do humilhante (GUIMARÃES, 2011, s/p).

O filme traz em seu cerne linguagens e discursos masculinos, e que constantemente paralelizam-se ao discurso deste inconsciente patriarcal. Saartjie Baartman acaba sendo retratada através do cinematógrafo não como significante de um significado – como uma mulher real –, mas como um significante e um significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino, desta forma o filme acaba, mesmo que sem intenção, fazendo do/a espectador/a um *voyeur* e da mulher um objeto que representa poder, que para além de ser comercializado é estereotipado.

Se destaca também na análise proposta, a presença de imagens que reforçam os sentimentos silenciados, sobretudo de mulheres negras que tiveram seus corpos objetificados historicamente e que são escritos nas memórias corporais de Sarah, uma vez que o filme não acessa suas reais memórias de vida, como já salientado.

O corpo feminino negro foi pensado como anormal, desviante em relação ao corpo masculino europeu. Nele, se articulavam categorias de raça e sexo que universalizadas acabaram por criar o estereótipo de hipersexualidade da mulher negra que impera até hoje e que foi estendida aos homens negros em geral. Noções de que o tamanho dos órgãos sexuais (veja-se bem: manipulados) e das nádegas hotentotes eram, por fim, naturais a todas as mulheres negras, acabaram por criar o “mito científico” de que este tamanho era diretamente proporcional ao seu apetite sexual, o que fazia das negras mulheres devassas que não tinham domínio sobre o seu corpo, pura natureza. Através delas homens brancos se construíam como civilizados, comedidos, inteligentes (DAMASCENO, 2007, s/p).

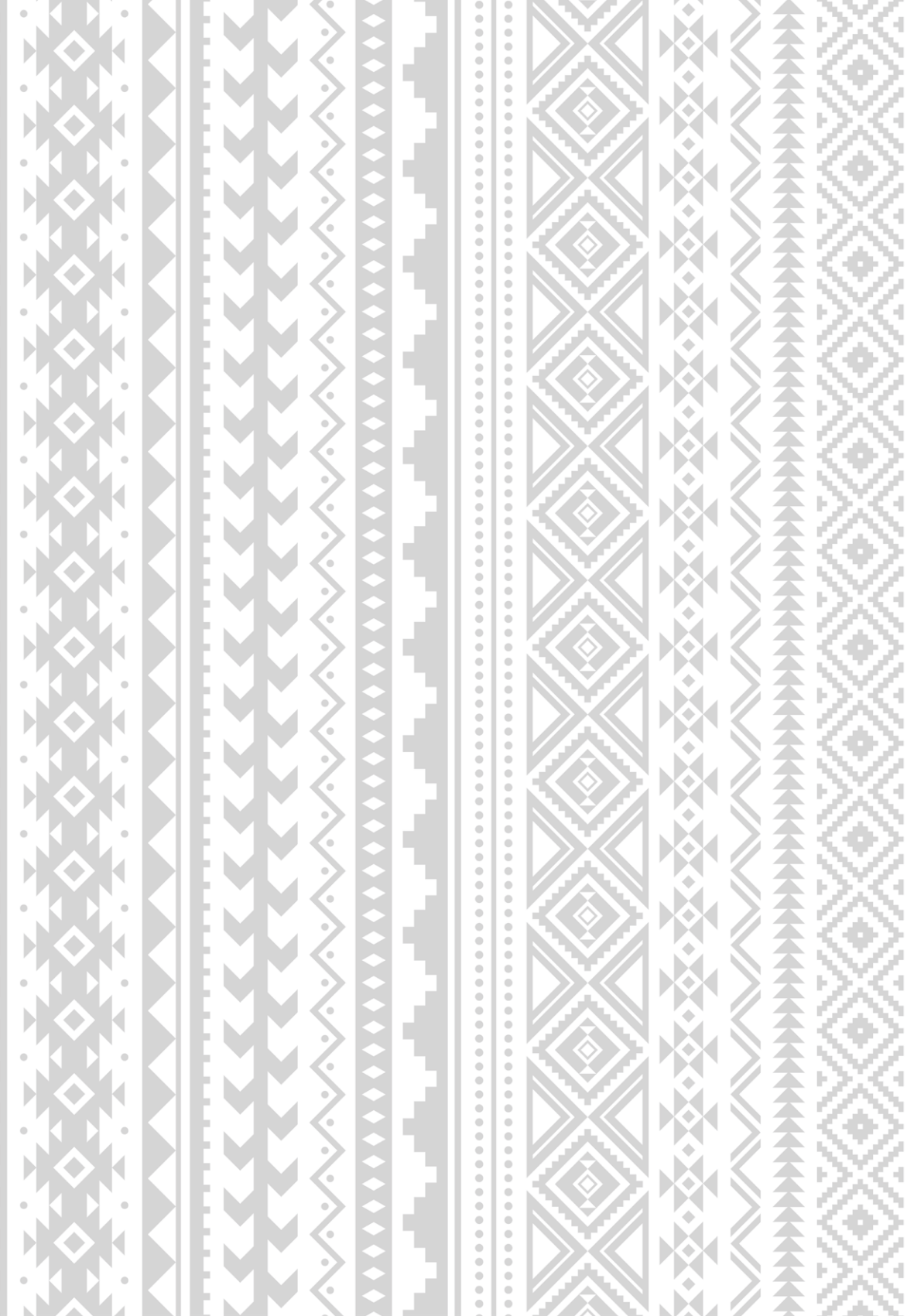
A hipersexualização do corpo feminino negro não começou com Sarah, mas a especificidade de seu caso nos revela como os estereótipos são instrumentos para a manutenção da ordem social, assim como da concentração de poder e conhecimento (TELES, 2016, p. 5-6). Essa hipersexualização representada no filme ainda atinge mulheres negras em nossa atualidade, que de fato, desde o período pós-colonial enfrentam estigmas e estereótipos de “superdotadas de sexo”.

A história de Saartjie nos demonstra como o corpo negro feminino passou a ser visto como uma espécie de “aberração” devido às deformidades que carregava e que aparentemente se distinguia do corpo das mulheres brancas europeias. Sendo assim, a concepção do corpo negro foi uma invenção científica, de modo a suprir determinados interesses, que levam a uma ideia de inferioridade (TELES, 2016, p. 7).

Nesse sentido, a mídia – desde o primeiro cinema – enquanto meio de comunicação formador de opiniões no âmbito social, sempre teve influência na construção da imagem dessa mulher negra, e nas múltiplas formas de objetificação do corpo uma vez que corrobora com a manutenção desses estereótipos, que geram preconceitos, discriminação e sujeição ainda em nossa contemporaneidade. Nesse sentido, é preciso descolonizar as mentes, os corpos, as sexualidades, as artes e as epistemologias, para que a diversidade seja percebida e respeitada, para que novos protagonismos e subjetividades possam existir.

REFERÊNCIAS

- BARBATA, Laura Anderson. **The Eye of the Beholder**: Julia Pastrana's Long Journey Home. Artbook, 2017.
- BOGDAN, Robert. **Freak show**: Presenting human oddities for amusement and profit. University of Chicago Press, 1988.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do Corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, v. 3, 2008.
- DAMASCENO, Janaína. Corpo de quem? Espetáculo e ciência no século XIX. **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**. Campinas, SP, n. 92, 2007.
- GUIMARÃES, Thayz. *Vênus Negra*. **Revista Eletrônica LED UERJ**, 2011. Disponível em: <http://www.leduerj.com.br/uerjvui/detalhe.php?matéria=2118>. Acesso em: 14 nov. 2022.
- KAPLAN, Ann. *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 2, p. 343-350, 2005.
- MOURQUE, Marion; ZEKRI, Bernard. **Abdellatif Kechiche**: «Je rêve d'un soulèvement de nos banlieues». LesinRocks, 2011. Disponível em: <https://www.lesinrocks.com/2011/02/12/actualite/actualite/abdellatif-kechiche-jereve-dun-soulevement-de-nos-banlieues/>. Acesso em: 12 nov. 2022 – s.p – s.d.
- MULVEY, Laura et al. **Prazer visual e cinema narrativo**. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, p. 437-453, 1983.
- NAVAZ, Liliانا Suárez; HERNÁNDEZ, Rosalva Aída. **Descolonizando el feminismo. Teoría y prácticas desde los márgenes**, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG, 2010.
- STERN, Marlow. **The Stars of 'Blue is the Warmest Color' On the Riveting Lesbian Love Story**. Disponível em: <https://www.thedailybeast.com/the-stars-of-blue-is-the-warmest-color-on-the-riveting-lesbian-love-story>. Acesso em: 27 dez. 2022 – s.p – s.d.
- SUSAN, Frith. **Searching for Sara Baartman**. Johns Hopkins, 2009. Disponível em: <https://pages.jh.edu/~jhumag/0609web/sara.html>. Acesso em: 12 nov. 2022 – s.p – s.d.
- TELES, Lanna Moura Sá. **A Hipersexualização das mulheres negras**, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Psicologia) - Faculdade São Francisco de Barreiras. Bahia, 2016. Orientadora: Ashjan Sadique Adi.
- WARKEN, Júlia. **Em Cannes, filme com sexo oral explícito chama a atenção pela misoginia**. Abril, 2019. Disponível em: <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/emcannes-filme-com-sexo-oral-explicito-chama-a-atencao-pela-misoginia/>. Acesso em: 12 nov.2022 – s.p – s.d.
- ZANIN, Luiz. *Vênus Negra*. **Estadão**, 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/venus-negra/>. Acesso em: 12 nov. 2022. s.p – 17/06/2011.



Visualidade e contra-colonialidade: aspectos de uma estética macumbeira no Cinema Negro brasileiro

KARINY FELIPE MARTINS

Partindo da ideia de *Estética macumbeira* empregada por Catiel Victorino Brasileiro, o trabalho visa entender no que consiste esta estética no movimento de Cinema Negro contemporâneo no Brasil. Entendendo as relações de *opacidade* (Glissant) e a *pretitude* como um espaço de fuga (Denise Ferreira da Silva), pretende-se captar, a partir de outras relações visuais, uma maneira de escape para a plantação cognitiva (Jota Mombaça), traçando um paralelo também com *pretuguês*, de Lélia González.

COLONIALIDADE DO SABER E O CINEMA BRASILEIRO EM DISPUTA

Desde o chamado Giro decolonial proposto por pensadores do grupo Modernidade/Colonialidade no final dos anos 1990, bem como os processos de descolonização dos países africanos e identificação de outros autores e pensadores fora do eixo ocidental, o mundo contemporâneo tem intensificado as críticas e discussões acerca de um olhar eurocentrado por e para o mundo. Com teorias que envolvem processos decoloniais, descoloniais e contra-coloniais^[169], as relações que são postas entre quem observa o mundo e que mundo é esse que é observado, tem realocado outros sujeitos que ficaram de fora na construção de um mundo impossível para todos - o mundo como conhecemos - tentando reconhecer os dizeres possíveis a partir da borda.

¹⁶⁹ Decolonial refere-se ao processo de rompimento com a colonialidade pensado a partir da América Latina, já o descolonial refere-se ao processo de superação do colonialismo atrelado as lutas anticoloniais de países colonizados. O contra-colonial é empregado em relação à um contraponto radical da decolonialidade.

O discurso moderno não só produziu uma visão homogênea da vida, como possibilitou com que outros modelos de existência não fossem visíveis a sua dominação, uma vez que incorporou o racionalismo como prática essencial de leitura do mundo, tendo como máxima a frase do filósofo francês René Descartes “Penso, logo existo”. A partir disso, a elaboração a partir do intelecto torna-se parte constitutiva do que é ser humano, atribuindo a ideia de valor que mais tarde se desenvolve como sistema econômico capitalista (SILVA, 2019). Desta forma, a idealização do colonialismo do saber – entre tantas outras formas – está posta.

Dentre as questões constitutivas da colonialidade do poder/saber está a separação da ideia de corpo e mente, algo que está intimamente ligada a formação do cristianismo, extermínio das religiosidades africanas e indígenas, já que o sistema-mundo implantado constitui o racismo como princípio organizacional. Isto é evidenciado, por exemplo, quando analisamos as retomadas da palavra e conceito de macumba ao longo da história afro-brasileira ou as retomadas do que atualmente é denominado xamanismo na América Latina. Nos dois exemplos citados, há um percurso comum que os unem: a prevalência de outras e novas subjetividades como participantes ativos da história do mundo reinscrevendo e fabulando um passado que está colapsando.

A partir deste momento, novas relações sociais são forjadas para fora das estruturas colonialistas, uma vez que é a partir de um outro corpo-território (HAESBAERT, 2021) que as novas configurações do saber serão formuladas. É a própria ideia de corpo-território que movimenta as operações que reconfiguram as existências subalternizadas, contraponto a lógica da colonialidade de saber, já que ao empregar o conceito de território no debate das perspectivas latino-americanas, é entendido que a configuração do corpo-território parte dos debates e de “proposições de pesquisadoras feministas e do movimento indígena, atentaram para o poder da corporeidade ao mesmo tempo como objeto de exercício do poder e como sujeito (corporificado) de existência” (HAESBAERT, 2021). Nesta perspectiva, o território se amplifica e estabelece outros significados, uma vez que as disputas que demarcaram o espaço geográfico expandem para as corporeidades individuais – que no campo simbólico estão atuando a partir de seus grupos sociais -, já que no entendimento de Aníbal Quijano, a formação da América Latina no processo colonial se deu a partir da colonialidade tendo a corporeidade como um nível decisivo das relações de poder. Ou seja, é o corpo

que foi implicado em todo o processo de exploração e violência: nos castigos, na fome, na repressão, nas doenças.

Em uma leitura decolonial, a defesa do território torna-se a defesa da própria vida, considerando as novas ontologias afirmadas a partir dos corpos-territórios pluriversarizados. Neste embate de disputa, não apenas a subjetivação está comprometida com as negociações de outras e novas leituras de mundo, mas o próprio entendimento do que é a nação. É o que propôs a antropóloga e intelectual Lélia Gonzalez ao conceitualizar a *América Ladina*. Para a autora, é necessário um novo olhar para as formações histórico- culturais do Brasil e América Latina, atentando-se para as contribuições africanas e indígenas para a consolidação de um país como o Brasil, como por exemplo, a língua que foi amplamente modificada por estas contribuições, uma vez que as influências das palavras no que viria a se formar o português – ou melhor, pretuguês – deram-se em um cruzamento de palavras de diversas etnias. Para Gonzalez,

Essas e muitas outras marcas que evidenciam a presença negra na construção cultural do continente americano me levaram a pensar a necessidade de elaboração de uma categoria que não se restringisse apenas no caso brasileiro e que, efetuando uma abordagem mais ampla, levasse em consideração as exigências da interdisciplinaridade. Desse modo, comecei a refletir sobre a categoria de amefricanidade. (GONZALEZ, 2020, p.129)

Ao defender a categoria de amefricanidade, a autora defende sobre a constituição de uma identidade nacional, visto que entender as ramificações das relações que se deram ao construir o que hoje é conhecido como América Latina, e neste caso, o Brasil, é indagar o que é tido como cultura popular, uma vez que classificações como essas permanecem sendo uma leitura eurocêntrica. Grada Kilomba (2019) define o colonialismo como uma ferida aberta, nunca tratada. “Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta e outras vezes sangra.” No contexto brasileiro as feridas causadas por este período histórico permanecem latentes já que as populações negras vivenciaram um processo de branqueamento que ainda hoje são atualizadas. Porém, amefricanidade não é definida apenas no contexto geográfico mas sim uma categoria com implicações política e cultural que possibilitam uma nova perspectiva da “América como um todo (Sul, Central, Norte e Insular)”. E ainda,

Para além do seu carácter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos iorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (GONZÁLEZ, 2020, p. 135)

Assim, assumir a amefricanidade comportaria um sentido amplo que envolve ontologias e visões de mundo pluriversalizadas – como o conceito de corpo-território – porque desta forma as categorias que envolvem as populações dessa Améfrica Ladina poderiam ultrapassar os limites impostos pela visão heterogênea eurocêntrica empregada no colonialismo, que são manifestadas em, por exemplo, estereótipos ou em uma visão mitificada de África, deixando com que amefricanos centralizem suas ideologias – e no caso deste capítulo, suas estéticas – para dentro das experiências que os constituem: das experiências históricas, culturais e individuais.

Neste sentido, ao situarmos estas novas disputas no tempo presente deve-se considerar o campo da visualidade como uma estratégia de convite a se olhar novas possibilidades de mundo (vida). É notável que os sentidos das imagens foram ampliados no decorrer do século XXI, como consequência dos entendimentos do que está em disputa: é a construção de novos signos que corroboram ou não com as ruínas do sistema-mundo colonial. No cinema, essas disputas podem ser encontradas vigorosamente a partir dos anos 1960 nas discussões sobre Cinema Latino-americano e nos debates do pioneirismo do Cinema Africano.

Em contrapartida, os anos 1970 vivenciaram contribuições ideológicas que também se comprometem a disputar o sentido de identidade nacional que os movimentos citados acima estavam debatendo. É o caso de Abdias do Nascimento^[170] e Beatriz Nascimento^[171] que

¹⁷⁰ Abdias do Nascimento foi um intelectual negro – e também professor universitário, artista plástico, poeta e seguiu carreira política – criador do TEN Teatro Experimental do Negro, onde defendia a valorização da cultura negra. É autor da ideia de Quilombismo, em resposta ao racismo institucionalizado, propondo um movimento político dos negros brasileiros. Ver mais em http://www.abdias.com.br/movimento_negro/quilombismo.htm

¹⁷¹ Beatriz Nascimento foi uma intelectual, historiadora e poeta negra brasileira. Sua ideia de quilombo compreendia uma noção simbólica para além do espaço-território histórico, uma reinvenção de lugar que produz novos agenciamentos para corpos negros.

compartilhavam escrituras e conceitos a partir da ideia de Quilombo como movimento cultural e símbolo de resistência das populações negras brasileiras. No mesmo ano, Abdias do Nascimento lança o quadro intitulado “Okê Oxóssi”, uma releitura da bandeira nacional que vinha sendo alvo de tomada por parte de conservadores e militares. Ou seja, o símbolo máximo nacional também estava em disputa.

Figura 1: *Okê Oxóssi* de Abdias do Nascimento, 1970



Fonte: Acervo do MASP

A partir desta imagem, o que se propõe a pensar aqui é: o que poderia ser imagens decoloniais que sejam referências da cultura brasileira? Aquela que, não retomando à práticas colonialistas – vide Cinema Novo e Retomada do Cinema Brasileiro – poderia nos indicar uma quebra ontológica com o mundo em ruína? Alguns indícios para estas questões serão apresentados neste texto ao buscar uma Estética macumbeira no cinema negro, mas antes disso é preciso compreender que há de se criar imagens de emancipação para fora do Infinito colonial (SILVA, 2019), ou algo que para a historiadora Saidaya Hartmann será

elencado como imaginário abolicionista, indicado como uma libertação: “o corpo de seu recrutamento para a servidão, para não ser mais criado como um projeto reprodutivo do mundo” (2020, s/p). O corpo aqui pode ser entendido como o corpo-território e é o campo em disputa quando é posto em relação as imagens instauradas no campo simbólico.

Jota Mombaça evoca a diferença como marcador enquanto processo de distinção de mundo, quando essas categorias não suscitam, necessariamente, uma explicação ao sistema-mundo que o compõe, uma vez que outros enunciados de experiências estão sendo postos a serem lidos para além do cercado do sistema colonial. Dessa forma, a autora escreve:

Se, em opacidade, a diferença não pode ser consumida ou extraída, talvez possamos criar uma ficção poética e conceitual em que o “opaco” é uma das formas de dizer “quilombo”, e assumir, assim, que a encruzilhada da vida negra está situada sobre um labirinto de túneis que conduzem da plantação cognitiva à floresta e da floresta ao assentamento fugitivo. Assim, em vez de retornar ao domínio do valor e recuperar uma posição ao marco do realismo poético colonial (tornando-se um ente no cativeiro do mundo como conhecemos), essa diferença (que tem tantos nomes quanto formas e ao mesmo tempo não tem nome e nem forma) transpõe o cercado da plantação cognitiva e cerca o sistema que lhe cercou. Como um raio fugitivo uma rebelião misteriosa, uma abundância de vida negra atravessando a plantação. (MOMBAÇA, 2020, p.11)

Ao trazer o termo opacidade como uma estratégia de ficção poética dentro das relações da diferença, Mombaça está se relacionando tanto com o termo elaborado por Edouárd Glissant – aquilo que não é compreensível a todos, a diferença que distingue ao mesmo tempo que celebra as subjetividades, a lacuna necessária para o *direito à diferença* – quanto ao pensamento de Denise Ferreira da Silva (2019), que articula as estratégias de permanência do corpo negro dentro do sistema-mundo moderno. Quando esses elementos são emitidos, é no sentido de trazer a concepção e a proposta de Cinemas Negros para além da chave de representação, uma vez que se entende que:

A chave da representação parece insuficiente diante do gesto [...] que diz respeito a uma recordação da memória em jogo de forma que ela desarticule a linearidade temporal

e, conseqüentemente, provoque outro modo de conhecer e estar no mundo. A negritude deixa, então, de ser somente um tema ou apenas o pretexto fixo para o funcionamento da dialética racial, apresentando-se como gesto disruptivo que desloca profunda e irreversivelmente concepções sobre racialidade, imagem e mundo. A representação não é o fim. (SANTOS, 2020, p. 21)

Ou seja, é preciso criar imagens que estejam intimamente conectadas a uma nova acepção de mundo que não esteja inscrita no sistema-mundo colonial. Quando se evoca o sentido de representação, é no desejo de estabelecer uma compreensão entre a imagem que é lida e quem a lê. O que se propõe aqui é quebrar com o infinito colonial a partir de uma proposta de estética macumbeira, entendendo que nesse contexto, é uma forma de produzir novos mundos que estejam intimamente ligados à produção de vida em contraponto ao que foi e é criado pelas ontologias colonialistas.

POR UMA ESTÉTICA RADICAL: RECUSAS E NEGOCIAÇÕES

Considerando a violência como um elemento fundador do período colonial, no processo de descolonização proposto por Frantz Fanon, a violência viria como uma resposta ativa, o que seria nas palavras de Jota Mombaça^[172] como uma redistribuição da violência, uma vez que o estado de morte pressuposto pelos colonialismos se evidenciam no cotidiano de todos/as aqueles/as que foram condenados à Terra a circulação de imagens que codificam essas violências vividas diariamente seria uma maneira de redistribuí-la. Assim, ela se torna um gesto de confronto e autocuidado, uma vez que está confrontando a guerra que já foi declarada à pessoas que não correspondem a ordem do mundo (homem, branco, ocidental, hetero).

Nesse contexto, as proposições de imagens que se recusam a fortalecer o sistema- mundo imposto tendem a se colocar nesta “redistribuição da violência”, ou no que a pesquisadora Cíntia Guedes nomeia como Cativeiro estético: uma forma de aprisionar imaginários coletivos acerca de performances e arte negra. Pode-se entender que as políticas de visibilidade e representação que foram amplamente difundidas nos

¹⁷² Ver mais em https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi

anos 1970 como uma maneira de reduzir as desigualdades simbólicas no campo do cinema, por exemplo, não são suficientes para propor uma fuga deste infinito colonial, uma vez que elas versam com propostas estéticas já convencionadas por este sistema-mundo.

Logo, a proposição de uma estética macumbeira se aproxima do diálogo com o pensamento negro radical: uma recusa a reiteração das violências causadas pelo sistema- mundo colonial e suas práticas, uma libertação a estas ontologias, bem como um atento às reformulações de estruturas que possam fortalecer um sentido de pretitude (SILVA, 2019). Um refúgio que se dá em outra ordem. Ao indagar imagens de arquivo do período escravocrata, a historiadora Saidiya Hartman lança uma questão fundante para o que está sendo proposto aqui: “Como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos conhecer?” (2019, p. 108) e ainda, “Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de ‘exumar gritos enterrados’ e reanimar os mortos?” (2019, p. 109). Essas perguntas estão relacionadas ao que a autora nomeia como fabulação crítica, uma forma de, ao revisitar momentos históricos onde a violência era a gramática fundante e que ainda sim opera em sentidos mais amplos, possa-se questionar: como revisitar estas imagens sem reiterar a violência?

Desta forma, pensar em uma estética que se recusa a reiterar a violência é uma forma de estabelecer um campo de fuga imagética, pois ao reconhecer outros modos de disputar as visualidades pode-se estabelecer um lugar e sentido que estejam mais próximos de uma pretitude – que na concepção de Denise Ferreira da Silva, seria espaço de brecha que não corresponde ao sistema-mundo operante. E entendendo que pessoas negras têm como única possibilidade o espaço de criação – nas palavras de Denise Ferreira da Silva -, “como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade” (SILVA, 2019, p. 21) essa criação se dá em movimento a partir de seus corpos-territórios – nos quilombos e nas macumbas.

DA QUEBRA À UMA PROPOSIÇÃO DE ESTÉTICA MACUMBEIRA

O sentido estético aqui é compreendido a partir da ideia do regime estético de Jacques Rancière (2009). Para o autor, um regime estético das artes opõem dois regimes de historicidade, uma vez que o passado

está presente sendo alocado a partir de uma reinterpretação da arte e que também é um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de pensabilidade que implica em uma formação de pensamento. A partir disso surge o que ele também denomina como partilha do sensível que seria um sistema que evidencia a existência de um comum a partir de um recorte de evidências, um comum partilhado. A partilha do sensível considera o tempo e o espaço como meios de significação da onde parte o sujeito. Desse modo,

Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

Assim, uma estética pautada na partilha do sensível visa ser um fragmento do que pode ser entendido como experiência e que pode, conseqüentemente, ser uma quebra entre o regime representativo que neste contexto de visibilidade organiza o mundo hierárquico, sendo, portanto, uma forma de ser sensível, um estado de suspensão necessário ao mundo ordenado. Edouárd Glissant elabora a ideia de poética da relação como uma estética do caos-mundo: é a ordem oculta de um mundo que não faz parte da hierarquia do mundo, ou seja, do mundo ordenado. Para ele,

A poética da Relação (que é, então, uma parte da estética do caos-mundo) pressente, supõe, inaugura, reúne, espalha, continua e transforma o pensamento desses elementos, dessas formas, desse movimento. (GLISSANT, 2021, p. 123)

A opacidade enquanto referencial de quilombo para Mombaça retorna aqui como uma forma de pontuar essa estética sensível-relacional. Em uma categoria do sistema-mundo operante, uma proposta de estética sensível-relacional tem um caráter opaco, onde uma barreira de leitura é necessária para a construção de uma ordem singular, onde não há possível ter uma totalidade de compreensão. É aí que prevalece diferença do mundo operando em liberdade, sendo necessário “preservar as opacidades, criar um apetite pelas obscuridades propícias às transfêrências.” (GLISSANT, 2021, p. 149). É necessário um direito a diferença!

Atentando à essa questão, entende-se que o Movimento de Cinema Negro condicente a este texto é aquele que no conceito de *Film Blackness*, empregado por Michel Boyce Gillespie em *Film Blackness – American Cinema and the Idea of Black Film* (2016) é entendido como filmes de experiências negras. De modo a entender as características que diferenciam o Cinema Negro no campo brasileiro e no campo estadunidense, mas trazendo para este texto o que corresponde ao Cinema Negro pautado nas imagens negras que o antecederam, ou seja, trazendo como ponto em comum a contraposição do Cinema Negro – ou *Black Film* – enquanto uma resposta de caráter representacional e transparente^[173]. Gillespie sustenta a ideia de que o *Film Blackness* seja compreendido como filme baseado nas experiências negras, além de defender sua importância considerando a oferta crítica de potencialidades para o entendimento da negritude como multidisciplinar e sendo uma forma de entender estética, performance, história cultural e política, ademais da racialidade marcada na construção fílmica.

Thus blackness functions as an interpretative and creative process that bears out what Kimberly Benston recognizes as an enduring lesson of black cultural nationalism: “[Blackness] is not an inevitable object, but rather a motivated, constructed, corrosive, and productive process.” (GILLESPIE, 2016, p. 5)^[174]

E partindo desse pressuposto, o que poderia ser uma ontologia de pretitude que se pusesse em disputa ao não contrapor, mas sim em elaborar outro sentido a partir de seu corpo-território? É nesse caso que as produções de vida enquadram-se.

No dicionário, a palavra macumba pode ser lida como um instrumento musical de percussão de origem africana. No popular, ela é a ritualística de um sincretismo que combina as religiões de matrizes africanas com o cristianismo, dado ao seu percurso no período escravocrata. Ou ainda, é o nome dado ao próprio despacho às oferendas nas encruzilhadas. Vários significados a uma palavra que tem seu firma-

¹⁷³ Transparência, na perspectiva de Edouárd Glissant, seria um aspecto visível, aquilo que pode ser explicado e compreendido.

¹⁷⁴ Assim, a negritude funciona como um processo interpretativo e criativo que confirma o que Kimberly Benston reconhece como uma lição duradoura do nacionalismo cultural negro: “[A negritude] não é um objeto inevitável, mas sim um processo motivado, construído, corrosivo e produtivo]”. Tradução livre.

mento do outro lado do Atlântico, onde as tecnologias de um bem-viver^[175] tiveram de ser inventadas e cruzadas para que houvesse uma garantia de sobrevivência. Ao decorrer do século XX, o significado em torno da palavra foi combatido, atribuindo à ela percepções negativas e redutoras, mas assim como sua prática, ela segue sendo fabulada e forjando novos lugares. Ou seja:

[...] a Macumba é recursiva, está sempre em formação e dribla qualquer identidade estável. Ela é inassimilável por completo. Isto quer dizer que podemos reposicioná-la nessa conversa de muitas maneiras.

Macumba são os ritos cosmológicos, individuais e coletivos, em uma diversidade espantosa de práticas e relações. Macumba não se esgota na síntese cristã do Candomblé e da Umbanda, é ao mesmo tempo um termo genérico e particular. (OLIVEIRA, 2022, s/p)

As acepções do sentido macumba, como visto acima, foram alargadas. Assim como os saberes que cruzaram o Atlântico sofreram transformações ao serem atravessados por diversos povos e suas raízes culturais, não se sabe a precisão de sua origem. Sua expressão, possivelmente, vem do Quicongo, uma língua falada no nordeste do Congo. Para os pesquisadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), a expressão seria um indicativo aos encantadores de corpos e palavras que podem estimular a ordem da razão, propondo “maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte.” (p. 6).

Num sentido amplo, para Simas e Rufino (2018), macumba seria definida como símbolo das marcas da diversidade subalternizadas, “uma potência híbrida que escorre para um não-lugar, transita com um ‘corpo estranho’ no processo civilizatório, não se ajustando a política colonial e ao mesmo tempo o reinventando.” (p. 15). É também uma maneira de ler a poética do mundo tendo o encanto como ciência, uma cosmovisão das perspectivas negros-africanas e indígenas para fora dos regimes de verdade ocidentalizados. Uma *epistemologia das macumbas* se encontra no repertório das inventividades criadas a partir das en-

¹⁷⁵ Buen-Vivir. Conceito nascido da língua kichwa (originalmente Sumak Kawsay), que dentro da teoria de Alberto Acosta (2016), amplifica a ideia de imaginar alternativas para novos mundos a partir de técnicas encontradas em sociedades ancestrais.

cruzas, que para os autores, são perspectivas de mundo. Já para Castiel Vitorino Brasileiro – psicóloga, escritora e artista -, o sentido de Macumba está na atualização dos saberes bantu. Para ela,

Artistas macumbeiros são aqueles que se utilizam (com cuidado e responsabilidade) de fundamentos de alquimias africanas para manipular vidas (de todos os reinos) numa diversão contrária aos usos que a colonialidade faz. Artistas macumbeiros usam da arte (criação de objetos e instrumentos) para proliferar vida. (BRASILEIRO, 2021, p. 238)

Castiel Vitorino Brasileiro nomeia como estéticas macumbeiras um percurso artístico em que a proliferação da vida se faz presente e a própria ideia de estética esteja em sincronia com a tradução da vida. Ou seja, podemos pensar as estéticas macumbeiras como categorias de rompimento com a colonialidade em que as experiências das cosmovisões negras-africanas produzam uma fuga neste sistema-mundo. Uma vez que compreender a dimensão dessas categorias é entender um espaço de encantamento poético-político, o conceito de *film blackness* se encontra aqui, também, agindo como uma das formas de experienciar este mundo através de um corpo-território negro.

A partir de uma cartografia do cuidado, há de se estabelecer uma *condição exuíaca* (BRASILEIRO, 2021), aquela que é capaz de não ser capturada – novamente – pelos condicionamentos prescritos pelas colonialidades. Isso porque considerando o corpo como matéria de contestação, ele pode inaugurar uma potência de construir novos modos de ser sujeitos, uma vez que a condição da imprevisibilidade – encontrada em Exu e nas encruzilhadas – é um ponto essencial que demarca uma saída das “orientações emocionais e cognitivas prescritas pelo mundo que o forma.” (BRASILEIRO, 2021, p. 236). Assim, podemos pensar o corpo negro como um espaço de terreiro (SIMAS; RUFINO, 2018), já que assenta saberes encantados. Esse corpo é talhado, envolvido, vestido e banhado a partir de outras gramáticas relacionais que o vigoram e potencializam, fazendo com que a reinventem “as possibilidades de ser/estar/praticar/encantar o mundo enquanto terreiro.” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.50). Portanto, uma estética macumbeira aqui é entendido como uma codificação de um encontro de cura, onde sua leitura simbólica perpassa gramáticas assentadas nas tradições negro-brasileiras, sendo possível aspirar uma outra cosmovisão para as práticas do Cinema Brasileiro.

A CONDIÇÃO EXUÍSICA NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO

Aqui serão apresentados dois filmes curtas-metragens que codificam o que está sendo elencado aqui como estética macumbeira, cada qual a sua forma, não a partir de uma categoria que possa ajustar as narrativas em agrupamentos totalizantes, mas sim em fragmentos que possuem a condição exuística, proposta por Castiel Vitorino, uma característica que esteja situada na encruzilhada produtora de vida.

O primeiro a ser analisado é o filme *Rã*^[176] (Ana Flavia Cavalcanti e Julia Zakia, 2019), onde, a protagonista Val e suas duas filhas vivenciam um ritmo de vida que precisa ser reinventado cotidianamente. O filme inicia com Val acordando as filhas para arrumar um problema: uma forte chuva provoca goteiras na pequena casa, precisa juntar os colchões para que as três não se molhem. Mãe solo, Val se encarrega de cuidar das filhas, que têm idades entre 5 e 7 anos, cuidadosamente antes de leva-las à escola e iniciar a jornada de trabalho cruzando a cidade.

Figura 2: Frame do filme *Rã*, 2019



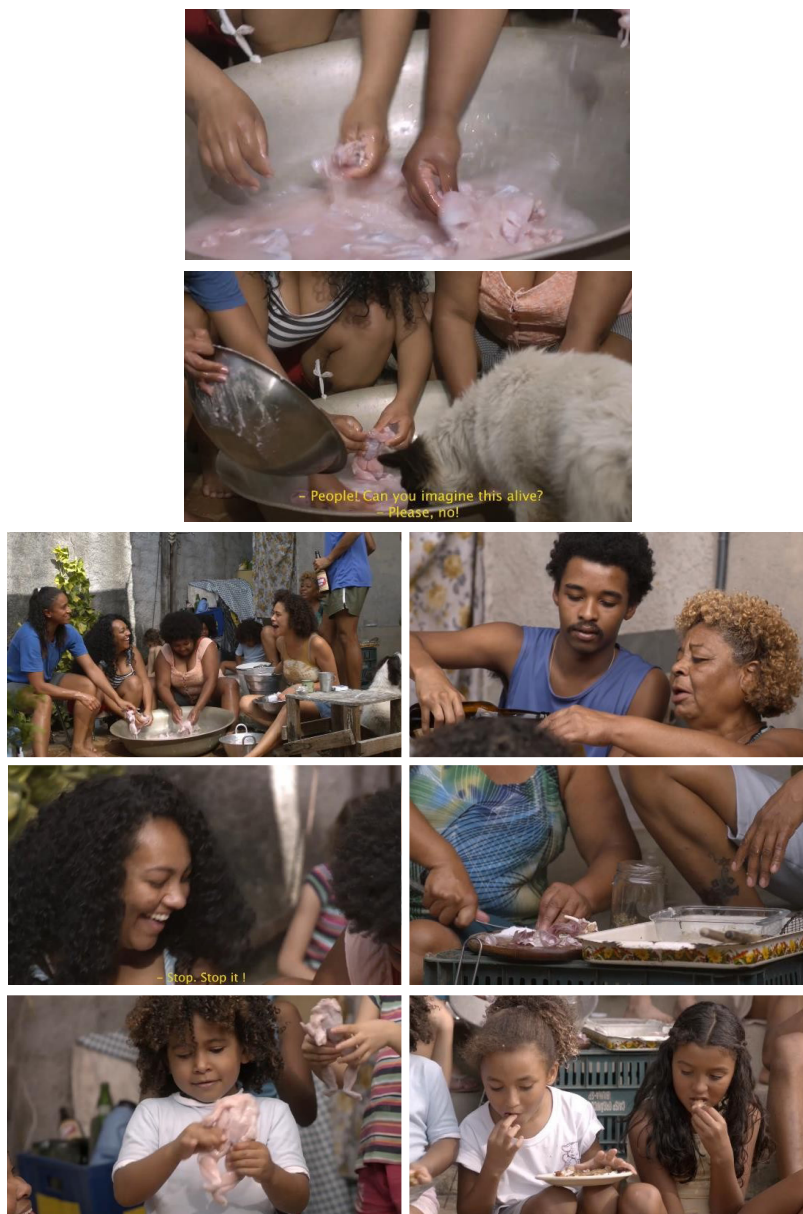
Fonte: Frame de *Rã* -2019.

Durante os 15 minutos de filme, as dificuldades que envolve uma mãe solo na periferia de São Paulo são elencadas cuidadosamente, apresentando uma experiência do que é ser uma pessoa negra no Bra-

¹⁷⁶ O filme pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=9PehNnKzrbl&t=931s>

sil – algo lido facilmente pelos colonialismos: os percalços entre morar, comer, cuidar e viver de um corpo (território) negro. Porém, a chave que aqui é entendida como estética macumbeira é explicitada no momento em que Val é abordada por um pedido inusitado: ela precisa cuidar de uma carga. Carga esta que é desconhecida pela personagem e que gera, na narrativa, um momento de tensão. Considerando as problemáticas relacionadas às realidades das populações negras no Brasil, é ativado no/a espectador/a uma série de possibilidades do que pode ser esta carga que precisa ser guardada com cuidado. No entanto, é aí que se encontra a *condição exuísica*, a imprevisibilidade e contradição do que é este material guardadado: carne de rã que seria descartada no lixo. Ao abrir a sacola com as rãs mortas, Val e suas filhas se surpreendem com o que encontram e a partir disso a encruzilhada produtora de vida é alcançada: mulheres se reúnem em torno das vasilhas que limpam, banham e preparam as carnes de rã que serão aproveitadas e virarão alimento para a comunidade. Naquele momento, o quintal de chão batido de terra de Val se torna terreiro – uma prática que é estabelecida a partir das produções diaspóricas que reinventam significados a partir dos cruzamentos entre experiências (SIMAS; RUFINO, 2018). É ali que os corpos-territórios de homens, mulheres e crianças negras experienciam suas existências a partir de um outro sentido, criando uma cartografia do cuidado – bebendo cerveja, comendo carne de rã, rindo, contando história e produzindo vida.

Figuras 3 a 10: Frames do filme *Rã*, 2019



Fonte: Frame de *Rã*, 2019.

Outro filme que nos interessa para a proposição deste texto é o curta-metragem *Tereza Josefa de Jesus*.^[177] A partir das escrevivências^[178] Juliana Jesus - protagonista, roteirista e co-diretora do filme juntamente com Samuel Costa – é o prelúdio de um novo registro para pensar uma visualidade negra em que imaginação e realidade não correspondem, necessariamente, a antíteses. “Atrás de um espírito livre existe sempre uma coluna envergada”. Com esta frase, os diretores traçam a trajetória de uma filha – Juliana – que perdeu a mãe – Tereza, “a mulher que levantou concreto”. Entre as fases da dor divididas entre negação, raiva, negociação, depressão e aceitação da morte da mãe, *Tereza Josefa de Jesus* anuncia que a gira não pode parar. O curta-metragem de 7 minutos é narrado a partir de uma poesia escrita por Juliana de Jesus, onde ela narra o processo de perder a mãe devido ao descaso do serviço público de saúde. Nesse curto espaço de tempo, as imagens criam ambientações que quebram com a expectativa do sistema-mundo em curso ao propor uma cosmovisão a partir de uma leitura negro- africana do ciclo de vida e morte. A condição exuísica aqui está demarcada durante todo o filme, uma vez que os diretores criam subsídio para que, ao falar de uma morte de um corpo físico, uma ontologia de vida seja convocada através das imagens em movimento.

Figura 11: Frame do filme *Tereza Josefa de Jesus*



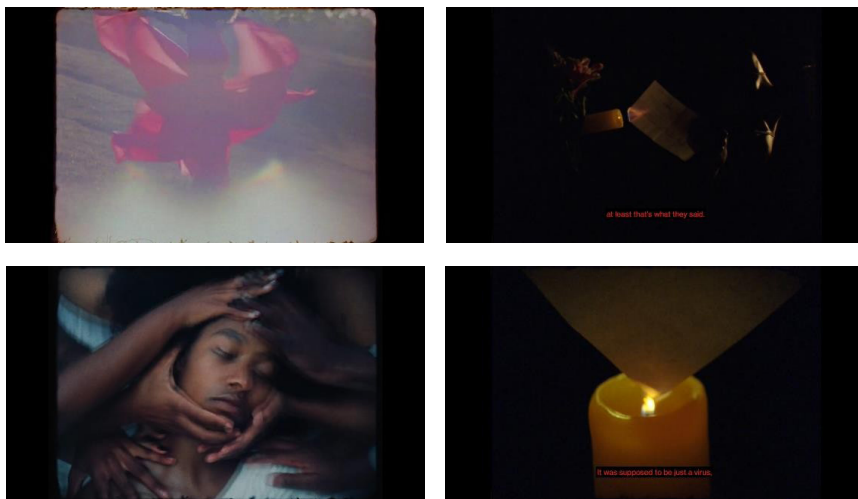
Fonte: Frame *Tereza Josefa de Jesus*

¹⁷⁷ O filme pode ser visto em: <https://vimeo.com/673587093>.

¹⁷⁸ Termo cunhado pela autora Conceição Evaristo que diz respeito a uma dupla dimensão que envolve a literatura a partir de mulheres negras: a vida ampliada na vivência de cada pessoa ao mesmo tempo que cada uma escreve a partir do mundo que conhece/enfrenta.

A narração de uma poesia marcada pela força e o sentir de cada palavra é atrelada a uma trilha sonora que vagueia por sons instrumentais, berimbaus, atabaques, pontos de umbanda e silêncios. Através dos sons, somos encaminhados para um outro espaço de episteme, onde a cura faz parte de uma gramática ancestral, tornando encantado aquela que empresta o corpo como espaço de transformação. Em *Tereza Josefa de Jesus* o encantamento se dá a partir de toda experiência de Juliana que, ao perder a mãe, precisou ressignificar seu estado de vida. Os movimentos de câmera aqui acompanham a dança atribuída pelos signos que o filme propõe, tornando-se um corpo vivo que participa do cinema de *gira*^[179] que a imagens e sons acaba conhecido desde os tempos coloniais, dando impulso a imprevisibilidade que conecta vida e morte; morte e vida em um só espaço circular. O filme finaliza com os tambores anunciando a boa nova. “Se a chibata é grito de morte, o tambor é discurso de vida” (SIMAS; RUFINO, 2018, s/p), deixando vir a tona, a pedagogia do tambor.

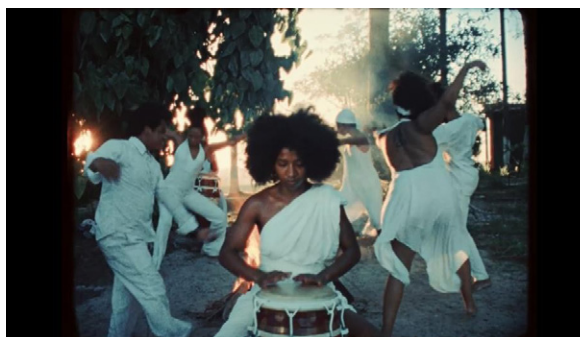
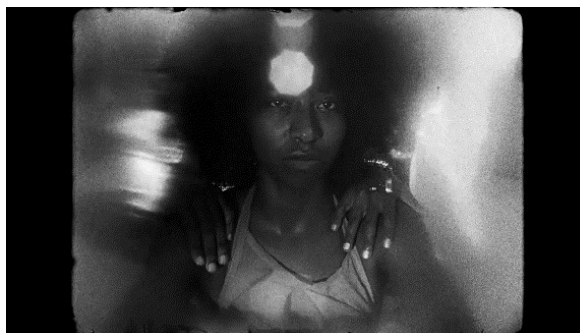
Figuras 12, 13, 14 e 15: Frames do filme *Tereza Josefa de Jesus*



Fonte: Frames *Tereza Josefa de Jesus*

¹⁷⁹ Termo que vem sendo elencados dentro da crítica do cinema brasileiro em relação à uma proposta de cinema que cria um dispositivo de libertação coletiva. O cinema como possibilidade de girar (e curar) o mundo. Ver mais em <http://revistacinetica.com.br/nova/bernardo-juliano-cinema-de-gira-2021/>

Figuras 16, 17, 18 e 19: Frames do filme *Tereza Josefa de Jesus*



Fonte: Frames *Tereza Josefa de Jesus*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto visou contribuir para uma análise que pudesse responder a seguinte pergunta: o que poderia ser imagens decoloniais que sejam referências da cultura brasileira? Considerando a disputa entorno dos símbolos nacionais que se ampliam para o Cinema, o entendimento de uma estética macumbeira propôs uma ruptura com as categorias de sistema-mundo ao trazer uma noção da macumba como uma estética produzida por uma episteme que se construiu no Brasil em resposta as colonialidades aqui trazidas. Dessa forma, a noção de estética macumbeira dentro do Cinema Negro nos faz pensar em uma nova categoria para o Cinema Brasileiro, considerando perspectivas amefricanas de entendimento.

Defendidas a partir do pensamento negro radical e das cosmovisões negro- africanas, uma estética macumbeira foi aqui apreendida como uma possibilidade de romper radicalmente com as propostas ainda demarcadas pela colonialidade do saber, uma vez que considera os corpos de homens e mulheres negros como os territórios em movimento que codificam fugas para as ontologias criadas pelo mundo em ruínas, concebendo os encantamentos a partir de uma cosmovisão negro-brasileira como uma condição exuísica produtora de vida, como uma proposição contra-colonial de conceber quilombismos vivos.

REFERÊNCIAS

- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se imensurável**: o mito Negro e as Estéticas Brasileiras na Clínica da Efemeridade. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24708>>
- CINEMA MACUMBA – Cosmologias Afro-Atlânticas no Cinema. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2022/09/cinamacumba-cosmologias-afro-atlanticas-no-cinema/>>
- COSTA, Joaze B; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramon. **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- DESBOIS, Laurent. **A odisséia do cinema brasileiro da Atlântida a Cidade de Deus**. Trad. Julia da Rosa Simões. - 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GILLESPIE, Michael Boyce. **Film Blackness**: American Cinema and the Idea of black film. Georgia: Duke University Press, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: Ensaio, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. Pela Opacidade. São Paulo: **Revista Criação e Crítica**, 2008.
- HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi) territorial/de(s) colonial na América Latina., 1. ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021.
- HOOKE, Bell. **Olhares negros - raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- KI-LOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- K. PEREIRA, Allan (Org.). **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: N1-Edições, 2021.
- MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero anticolonial da violência!** Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vi.
- MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. Disponível em: [temp-QYyCoFPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf\(masp.org.br\)](http://temp-QYyCoFPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf(masp.org.br)).
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. Trad: Mônica Costa Netto. - São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- ROCHA, Glauber. **Estética da fome**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/21/estetica-da-fome.htm>.
- SANTOS, Matheus Araújo dos. **Atravessando abismos em direção a um cinema implicado**: negritude, imagem e desordem. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/51522>.

SILVA, Denise Ferreira. A dívida impagável. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Resistência aos olhares orientalistas no Cinema Brasileiro

JUSLAINE ABREU NOGUEIRA E BIANCA SAYURI ONO

A escrita deste artigo reverbera um encontro, ao modo de Espinosa^[180], de afetos alegres, destes que trazem um vigor existencial ao corpo. Sem dúvida, o nosso encontro tem sido de alegria porque capaz de aumentar esta potência do agir naquilo que – nas pesquisas acadêmicas e nos processos de realização artística – temos considerado como caminhos para gestar uma vida mais livre, compondo com as vidas para as quais nossa experiência histórica da modernidade e, no contexto brasileiro, nossa experiência histórica da colonialidade têm subtraído as condições para uma vida plenamente vivível. Nosso desejo tem sido ousar imaginações e criar imagens-outras para imaginários-outras com os corpos colocados como anormais, como subalternizados e sob os quais agonizam a naturalização política e o anestesiamento ético diante do emudecimento, da supressão, da humilhação, da invalidação e, até mesmo, do extermínio.

Nesta confluência, para comungar com um termo de Conceição Evaristo, seguiremos contaminadas por “escrevivências”^[181] (re)partidas de nossa inscrição como mulheres e, em uma de nós, a inscrição

¹⁸⁰ O filósofo Gilles Deleuze nos auxilia a compreender que o projeto ético-filosófico de Benedictus de Spinoza ou Espinosa (1632-1677) envolve entender os afetos para cada vez mais nos utilizarmos deles de forma a nos tornarmos mais potentes nas energias alegres e, para tanto, precisamos reconhecer quanto também poderemos ter nossas ações e forças arrombadas por paixões tristes: “Na existência, devemos conquistar aquilo que pertence à nossa essência. Justamente, só podemos formar noções comuns, mesmo as mais gerais, se encontrarmos um ponto de partida nas paixões alegres que aumentam primeiramente nossa potência de agir (DELEUZE, 2017, p. 214).

¹⁸¹ A vitalidade desta chave conceitual – Escrevivência – nos escritos Conceição Evaristo pode ser encontrada na sistematização organizada por Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes, ilustrada por Goya Lopes, e intitulada “Escrevivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo” (2020). Conceição Evaristo é romancista, contista, poeta, pesquisadora e professora mineira. Sua matéria-prima literária é a vivência de mulheres negras e suas reflexões artístico-teóricas escavam as profundas desigualdades raciais no Brasil.

como uma mulher brasileira amarela ^[182], ainda que, sobretudo, atentas às necessárias implosões com qualquer essencialização e universalização destas condições do existir. Com isso, buscamos compreender a constituição de nossas subjetividades também desde os múltiplos e inaprisionáveis pertencimentos de nossas inteligibilidades corpóreas.

Neste trançamento, este texto coloca em perspectiva analítica ^[183] algumas representações sobre os amarelos (com foco em amarelos nipo-brasileiros) que têm mobilizado realizações cinematográficas curta-metragistas no contexto brasileiro e que, através de sua arte, propõem espaços dialógicos sobre a complexidade das identidades, das representações e da representatividade dentro da sociedade. O recorte tem como foco a análise nas representações de descendentes do leste asiático, uma vez que o corpo asiático possui outros grupos de representatividade como os asiáticos marrons, descendentes do Oriente Médio e Sul Asiático. Também, de antemão, é importante trazer à tona que a noção de identidade discutida e partilhada neste trabalho diz respeito a “[...] um significado - cultural e socialmente atribuído. A teoria cultural recente expressa essa mesma ideia por meio do conceito de representação. Para a teoria cultural contemporânea, a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a sistemas de representação”. (SILVA, 2000a, p. 89). Assim, na teoria cultural, ou seja, no tocante às análises culturais, o termo representação]

[...] refere-se às formas textuais e visuais através das quais se descrevem os diferentes grupos culturais e suas características. No contexto dos Estudos Culturais, a análise da representação concentra-se em sua expressão material como “significante”: um texto, uma pintura, um filme, uma fotografia. Pesquisam-se aqui, sobretudo, as conexões en-

¹⁸² Apropriamo-nos do termo amarelo numa tentativa utilizada também por parte da militância asiática de ressignificar o termo que fora historicamente instaurado para gerar um sentimento anti-asiático, referindo-se ao fenotipo “tipo mongólico” criado a partir da percepção racial brasileira (baseada também no Orientalismo criado por europeus), como forma de racialização de leste asiático no Brasil. Assim, hoje, o termo amarelo é reapropriado de modo a se reafirmar uma identidade de pessoas brasileiras descendentes de imigrantes do leste-asiático. Como resistência, registramos que este não é um termo utilizado por todas as descendências do leste-asiático. Existem outros nomes que tais descendentes se identificam, como, por exemplo: brasilidade-asiática, descendente de leste-asiático.

¹⁸³ Aqui, obviamente, movimenta-se uma perspectiva dentre tantas outras perspectivas analíticas possíveis. Com esta nota, frisamos que assumimos, junto às epistemologias feministas, a força que é entender as nossas formulações diante de um inescapável dever de honestidade, ou seja, o dever de assumir que nossas formulações analíticas sobre o mundo são sempre parciais e instáveis, mas, de todo o modo, implicadas num compromisso de transformação social.

tre identidade cultural e representação, com base no pressuposto de que não existe identidade fora da representação (SILVA, 2000b, p. 97).

Deste binômio identidade/representação, também é central a ideia de representatividade, vinculada à construção de subjetividades, noção esta – a de subjetividade – que, no reverso de qualquer fixação intimista/individual, é aqui tomada no sentido de uma constituição histórica, coletiva e cultural de **modos de ser e se relacionar** consigo e com o outro. Nesse viés, definimos também representatividade como acontecimentos de in/visibilidade político-cultural que propiciam aos corpos ganharem ou não legitimidade e reconhecimento dentro de um sistema de representação social sempre imerso em relações de poder. Ora, a partir de estudos de raça e etnicidade, não é difícil compreender como um sistema de representação, que invisibiliza e/ou deprecia reiteradamente aspectos físicos, históricos e culturais em relação a determinados corpos e existências, pode ter forte interpelação no modo como tais existências se reconhecem e são reconhecidas na arena social. Por isso, a representatividade surge como espaço a ser reivindicado na luta para superar concepções e práticas racistas. Todavia, tal como nos alerta bell hooks^[184] (2019), não devemos tomar uma representatividade de pessoas não brancas numericamente mais presentes na produção dos artefatos culturais como suficiente em si. Junto a esta representatividade, mais do que uma reação a estereótipos, está em jogo uma subversão de pontos de vista no regime político das imagens. O desafio crítico, que bell hooks localiza às pessoas negras, entendemos como coextensivo às pessoas amarelas e a todos os grupos não brancos:

Já há algum tempo, o desafio crítico para as pessoas negras tem sido expandir a discussão sobre raça e representação para além dos debates envolvendo bons e maus conjuntos de imagens. Em geral, o que é considerado bom é apenas uma reação contra as representações obviamente estereotipadas criadas por pessoas brancas. No entanto, atualmente somos bombardeados por imagens estereotipadas similares criadas por pessoas negras. Não é uma questão de “nós”

¹⁸⁴ bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escritora negra norte-americana nascida em 25 de setembro de 1952, no Kentucky – EUA. Ela utiliza este nome para assinar suas obras em homenagem aos sobrenomes da mãe e da avó, escrevendo-o em letras minúsculas como um ato político para questionar a supremacia autoral da hegemonia masculina e branca.

e “eles”. A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver (HOOKS, 2019, p. 36-37)

Além disso, bell hooks, especialmente na interlocução que tivemos com o livro “Olhares negros, raça e representação” (2019), tem nos possibilitado entender como narrativas de representação e representatividade têm sua história marcada pelo estatuto da “branquitude”, conceito que traduz uma instituição protegida por relações de poder sociais e políticas de maioria branca. A obra faz reflexões a respeito das relações sociais opressivas com base na supremacia branca que afetam os domínios culturais e da comunicação de massa, constituindo o imaginário branco também em relação às subjetividades não brancas e, dentre estas, as subjetividades amarelas. A branquitude engloba um conjunto simbólico de pensamentos e formas de viver que dizem respeito a esta estrutura hegemônica de poder que resguarda às identidades raciais brancas compreenderem-se como não pertencentes a um grupo étnico-racial e, nesta articulação do poder, alça os corpos brancos como norma da existência, como sinônimo de ser humano, como ideal para todos os corpos. Obviamente, quando falamos do regime opressivo da branquitude sobre corpos não brancos, jamais desconsideramos as gritantes diferenças que violações e violências operam aos corpos negros e indígenas em face de um sistema de dominação que, inclusive, muitas vezes respaldou certos privilégios a corpos amarelos.

Feitas estas considerações, partimos de uma constatação: o cinema brasileiro é ainda formado pelo imaginário difuso/orientalista/supremacista/patriarcal/branco sobre as etnias não-brancas, estereo-

tipando suas imagens. Entretanto, assim como tem acontecido com negros e indígenas, muitos criadores asiáticos têm realizado novas obras audiovisuais como forma de resistência sobre essas imagens já estigmatizadas. A pesquisa sobre tais obras tem grande importância pelo potencial que seus trabalhos possuem, ao conectar e expor suas experiências, imprimindo nas artes lugares de resistência e busca por equidade, por meio da empatia e lutas de grupos sociais. Partindo destes olhares de fortalecimento, os filmes *L*, de Thais Fujinaga, e *Oni*, de Diogo Hayashi, serão obras analisadas neste texto constituindo o que chamaremos **olhares de resistência**, a fim de refletir como identidades amarelas são representadas, fugindo do imagético orientalista, transportando personagens para reflexões sobre lugares onde acontecem quebras de paradigmas e, nesta poética, espraiando conversações com outros grupos de resistência. Antes, porém, gostaríamos de fazer uma breve nota sobre os fundamentos de olhares orientalistas, políticas de imagens estas que estão sendo tensionadas, em nosso entender, nas analíticas que aqui desenvolveremos.

OLHARES ORIENTALISTAS: BREVE NOTA TEÓRICA

Como pano de fundo, não podemos deixar de mencionar uma importante companhia que nos possibilitou desnaturalizar formas de representação dos amarelos dentro de uma perspectiva hegemônica ocidentalizada. O livro “Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente”, de Edward W. Said (2007), teve influência sobre nossa investigação para que pudéssemos alargar nossa analítica e pensar construções disruptivas de representações amarelas na cena curta-metragista do cinema brasileiro contemporâneo. De acordo com o autor, há uma história que pauta uma construção dominante e se baseia numa visão de Oriente forjada pelos europeus, o que também serviu, sobretudo, para definir o que era Ocidente com base na supremacia branca intelectual e expansionista, fazendo com que o Oriente se tornasse parte da cultura material europeia.

Os estudos orientais, surgidos no final do século XVIII, foram baseados no conhecimento ocidental a partir de definições que se aproximavam das estruturas culturais do homem branco europeu e que, a partir de sua apropriação (e não vivência) nesse mundo “exótico e desconhecido”, se designou capaz de formar imagens a partir de seu olhar

colonialista e, mais tarde, imperialista, com base na oposição Ocidente x Oriente, criada para representar mais a civilização europeia erudita do que qualquer outra. Essa definição idealizada criou um discurso para definir o indivíduo oriental, surgindo, então, o termo “Orientalismo”, como descrito por Said (2007):

[...] Orientalismo, um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia. O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastantes. Mas nada nesse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura material europeia. O Orientalismo expressa e representa essa parte em termos culturais e mesmo ideológicos, num modo de discurso baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais. (SAID, 2007, p. 27-28).

A descrição de orientalismo pelo autor nos permite identificar o imagético europeu sobre o indivíduo conhecido como “oriental”, utilizando desse discurso para validar suas formas de dominação por uma complexa reprodução de descrições em escrituras e imagens, que permitiam a construção dos estereótipos, agrupando um grande número de etnicidades asiáticas numa mesma seção. De acordo com Edward Said, esse olhar difuso vai além das tradições acadêmicas e engloba outros domínios definidos “por viajantes, empresas comerciais, governos, expedições militares, leitores de romances e de relatos de aventuras exóticas, historiadores naturais e peregrinos” (SAID, 2007, p. 277) que, a partir dessas diversas evidências (em sua maioria criadas pelo homem europeu branco), aumentava o espectro de características desses indivíduos.

OLHARES DE RESISTÊNCIA ^[185]

Figuras 1, 2 e 3: Fotos de Haruo Ohara, copyright



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles; imagens realizadas em Londrina, Paraná.

Iniciamos com epígrafes-imagens. Estamos diante de imagens de Haruo Ohara (1927-1999), agricultor e fotógrafo nipo-brasileiro, que registrou diversas composições de seu cotidiano em Londrina, no Paraná, lugar em que viveu a maior parte de sua vida. Suas fotografias revelam ternura e afeto, atentas que são aos pequenos gestos e ações, expressando um trabalho silencioso de observação e vislumbre daquilo que é banal nas relações com quem convivemos e para com o espaço no qual interagimos. Rodrigo Fontanari (2019) interpreta as obras do artista a partir da noção de vazio no sentido zen budista:

Trata-se, portanto, de uma experiência individual, imediata, inexprimível, cuja finalidade última é fazer recuar a bifurcação ou a divisão das unidades entre os opostos, conduzindo à “iluminação interior” (em japonês satori). O zen revela-se também na maneira de agir imediatamente antes

¹⁸⁵ Respectivamente: Imagem 1 - *Autorretrato Plantio de Milho* (1943); Imagem 2 - *Kô, Mulher de Haruo Ohara* (1941); Imagem 3 - *O Regresso* (1950). Fotografias de Haruo Ohara, copyright Acervo Instituto Moreira Salles; imagens realizadas em Londrina no Paraná.

que haja a intervenção de uma imensa porção de emoções. Isto é, consiste na ação executada no “aqui e agora”, imediatamente, sem passar antes pela mediação do gosto ou desgosto, propósito ou desejo. É agir nesse “aqui e agora” e não em seu significado; é também deixar a experiência revelar-se em seu imediatismo (FONTANARI, 2019, p. 103).

As imagens de Haruo Ohara lançam olhares que buscam “ver as coisas como elas são” e que também carregam uma faísca de espreita que o momento traz em si. Recorremos à experiência que nos transpassam tais imagens como forma de inspiração para resgatar uma sensibilidade ao lançar olhares para obras filmicas de realizadores asiático-brasileiros em nosso cinema, buscando estarmos atentas àquilo que é um para além do expressivo, que enuncia o silêncio das imagens e se aproxima da imagem poética. Movidas por este sentimento, trazemos a este artigo um movimento analítico de dois filmes de realizadores amarelos que, sob nossa perspectiva, conversam com a resistência asiática. Eis os curta-metragens *L*, de Thais Fujinaga, e *Oni*, de Diogo Hayashi.

A resistência amarela brasileira ^[186] participa desses filmes a partir de assuntos que se conectam com a representatividade asiática, relacionando as narrativas com personagens que possuem suas individualidades e complexidades, espalhando sentimentos e ações que podem ser partilhadas pela experiência expectadora. Em tela, estão: a) as **memórias** sobre a imigração; b) as **representações** de vivências de corpos amarelos; c) o diálogo com o **feminismo asiático** no contexto da sociedade brasileira. Ressaltamos esses conteúdos como basilares para compreender tais filmes, procurando fazer um trançado com outros realizadores dessa mesma descendência.

Percebemos que não basta apenas a representação física de corpos amarelos nas telas, mas também é necessário a representatividade atrás das telas, via realizações advindas de cineastas asiático-brasileiros cujo ponto de vista artístico, ao confrontar perspectivas de identidade essencializadas e estereotipadas, têm guardado o vigor de transformar visões de mundo e fraturar políticas hegemônicas das imagens,

¹⁸⁶ A resistência amarela brasileira está ligada a estudos feitos principalmente por descendentes de asiáticos do Leste Asiático no Brasil, que discutem as micro violências sofridas por estes indivíduos, a partir do contexto sócio-histórico brasileiro, problematizando os estereótipos que são criados na sociedade. Hoje existem vários coletivos que debatem sobre esse assunto, como a Plataforma Lótus, o grupo Perigo Amarelo, Asiáticos pela Diversidade, o blog a Outra Coluna, o canal no YouTube Yoo Ban Boo, entre outros, refletindo sobre a representação e a representatividade asiática.

Vemos, assim, uma potencialização de temáticas ligadas a experiências que envolvem os diferentes relacionamentos em todas as esferas, seja a amorosa, profissional, pessoal, familiar, entre outras, com toques de experiências pessoais, ligadas a memórias de seus antepassados, costumes, fazendo também de suas representações étnicas uma necessidade de existir para além dos olhares ocidentalizados.

Propomos evidenciar os filmes *L* e *Oni* como forma de apresentar as produções desses realizadores contemporâneos, as quais intensificam gestos importantes da resistência amarela, cujos trabalhos audiovisuais incluem suas origens e tradições a fim de avivar a experiência expectadora a partir das complexidades de ser asiático no Brasil. Ao fazer relevo da cena curta-metragista brasileira contemporânea citando dois realizadores que representam suas identidades amarelas numa dedicação à memória e à identificação ancestrais, não podemos deixar de citar o pioneirismo cinematográfico de Olga Futemma e Hikoma Udihara, precursores nas primeiras representações amarelas filmadas no Brasil, ao mostrarem parte de suas origens e seu cotidiano no país, compartilhando sua rotina ligada aos costumes japoneses herdados.

Estas imagens demonstraram a importância das representações de vivências amarelas e registros na época, manifestados também nas realizações de Tizuka Yamasaki, que refletem sobre a experiência dos imigrantes japoneses e seus descendentes, dialogando com a adaptação destes indivíduos em terras brasileiras e suas resistências no país. Além disso, Tizuka Yamasaki foi uma das primeiras mulheres nipo-brasileiras a representar uma geração de descendência japonesa no Brasil, em seus filmes *Gaijin - Os Caminhos da Liberdade* (1980) e *Gaijin - Ama-me como Sou* (2005), tendo como personagem principal a mulher imigrante japonesa que constrói sua família, dando início às primeiras gerações de descendentes no país. A narrativa da realizadora se aproxima de temas como o feminismo asiático, que defende a memória dessas mulheres e a sua luta por visibilidade e inclusão étnica/racial no Brasil.

As memórias, as representações de vivências amarelas e o feminismo asiático foram vieses importantes a nós, a fim de refletirmos sobre lugares de pertencimento, longe das representações imagéticas estereotipadas que absorvemos, geralmente, no meio midiático de massa, disseminando formas reducionistas dos corpos não brancos. Representar as múltiplas vivências de corpos amarelos transformou olhares, revisitou memórias e confrontou imagens orientalistas, ge-

rando inquietações sobre os lugares de tais corpos no mundo, questionando não só essas definições, mas toda a soma de rótulos criados pela sociedade em relação às questões de identidade, raça, gênero, sexualidade, privilégios. Rever todos esses estereótipos, fazer intersecções com outros corpos representados, reencontrar e reafirmar traços culturais ao vocalizar essas inquietações são processos que podem reafirmar as existências amarelas, ainda que reconhecendo alguns privilégios em face de outras existências não brancas. Aliás, reconhecer gradientes de privilégio é importante para também entender em que ponto, diante do intuito de não ser notado como sujeito racializado, os corpos amarelos têm contribuído com a continuidade de uma sociedade que privilegia a branquitude e que foge da solidariedade antirracista.

REPRESENTAÇÕES AMARELAS, FEMINISMO ASIÁTICO E MEMÓRIA NOS FILMES *ONI*, DE DIOGO HAYASHI, E *L*, DE THAIS FUJINAGA

O real escapa.

(BLANCHOT, 2007, p. 239)

Maurice Blanchot sugere o real como algo que é irrepresentável em sua plenitude, ele pode escapar, ser fragmentado, tendo sua mobilidade de acordo com as diferentes experiências de quem o vive. Ele também pode adentrar nas mais diversas ficções e, pela sua grande inconstância, pode revelar aquilo que está nas margens da espectralidade que se abre para experienciar o atravessamento de imagens, palavras, sons, gestos, que possam entrar em seu próprio mundo, permitindo ser tocado por esses elementos que conversam com suas vidas.

Na experiência expectadora com o curta-metragem *Oni* (2017), de Diogo Hayashi, somos entregues às representações imagéticas que tocam as memórias de imigrantes japoneses, aos contos e figuras folclóricas que habitaram seus imaginários. *Oni* conta a história de Ichiro, um botânico que estuda a infertilidade do solo de uma propriedade rural e que encontra o espírito de uma mulher, conhecida como *Hannya* ^[187],

¹⁸⁷ “Hannya (般若, Demônio feminino) é uma máscara que representa o ciúme, vingança, raiva, tristeza e mágoa de uma mulher. Suas características físicas apresentam dois chifres, sendo uma mulher transformada em

se envolvendo cada vez mais com esta personagem. O filme apresenta as memórias dos imigrantes japoneses no Brasil e das histórias de seus antepassados, explorando, a partir de seu imaginário fantástico^[188], a figura de *oni*,^[189] que se conecta com o personagem Ichiro por meio de suas aparições em forma humana e de suas manifestações na natureza. A personagem sobrenatural *Hannya* (um tipo de *oni*) representa uma mulher que acabou sendo consumida pela inveja e ódio, transformada em demônio, principalmente pelas ações negativas, traições e abandono dos homens em vida.

A memória é apresentada no filme de forma poética, transbordando significados e diferentes interpretações, que ultrapassam a linguagem verbal emergindo em imagens que atingem outras percepções da memória, permitindo à experiência expectadora adentrar na narrativa ao deixar a história atravessar suas experiências pessoais. A narrativa percorre duas linhas temporais, não só da vida presente do personagem Ichiro, mas também carrega consigo um espaço-tempo da personagem *Hannya*, aproximando-se da estrutura do teatro clássico Nô.^[190]

demônio. Seu nome foi dado pelo Budismo, que significa “sabedoria de iluminação”, nome dado também pelo monge Hannya, que criou esta figura. Informação disponível em: <<http://docplayer.com.br/51115755-As-mascaras-do-teatro-tradicional-japones-no.html>>. Acesso em: 15 mar. 2020

¹⁸⁸ Utilizamos aqui a definição de imaginário fantástico a partir da “Introdução à narrativa fantástica”, de Tzvetan Todorov, que estabelece o imaginário como “instância fabuladora e representativa capaz de organizar o real por meio de imagens, é lugar privilegiado para abrigar as reverberações do insólito nas suas múltiplas configurações, entre as quais o fantástico”. De acordo com Todorov, fantástico está relacionado à hesitação do leitor: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 148).

¹⁸⁹ Oni, de acordo com a mitologia da cultura japonesa, equivale ao termo “demônio”. Muito presente na literatura e teatro japonês, são humanoides que representam a maldade humana. Disponível em: <https://www.uwbk.com.br/cultura/64-lendas-densetsu/163-oni>. Acesso em: 15 mar. 2020

¹⁹⁰ O “Nô” é um teatro japonês com drama musical, marcado por simbolismo e simplicidade para expressar sentimentos e ações dos personagens com movimentos, máscaras e música, executado desde o século XIV no Japão. A estrutura de “Nô” divide-se em mundo real (Genzai Nô) e mundo dos mortos (Mugen Nô), aproximando-se da história de Oni, ao misturar o sonho e a fantasia com o tempo presente da história.

Figura 4: máscara de Hannya em *Oni* (2017), utilizada no teatro nô



Fonte: *Oni* (2017), direção de Diogo Hayashi, minuto 13:52.

Figura 5: performance de Hannya em *Oni* (2017), que se aproxima do teatro nô



Fonte: *Oni* (2017), direção de Diogo Hayashi, minuto 14:42

Essa combinação entre o real e o imaginário no curta-metragem se assemelha à manifestação poética que emerge do Nô, misturando o sonho e a fantasia com o tempo presente da história. O real e o imaginário no curta-metragem elevam-se poeticamente a partir dos elementos do Nô via representação visual, corporal, verbal e musical da narrativa, compondo: “[...] um poema dramático baseado em eventos remotos ou

sobrenaturais, realizado por um dançarino, muitas vezes mascarado, que contracenava com poucas personagens, um coro a cantar e com declamação de poesia” (KEENE *apud* SAKAMOTO, 2012, p. 76).

Relacionamos as imagens e sensações do filme com a palavra poética, manifestando-se na representação da personagem Hannya que se expressa pela dança, como ritual de materialização do seu ser no mundo presente e real. As imagens plásticas do filme alimentam histórias e lendas contadas por ancestrais nipo-brasileiros, que permitem acessar espaços subjetivos, adentrando num sentimento de nostalgia não vivida por quem assiste ao filme, mas herdada por transmissões verbais, como os contos desses antepassados, expressadas no filme também por meio das fotografias antigas de família.

Figura 6: frame *Oni* (2017), plano fotografias antigas de imigrantes nas terras onde Ichiro pesquisa.



Fonte: Frame *Oni* (2017), de Diogo Hayashi, minuto 03:20.

Outros realizadores nipo-brasileiros também registraram em seus filmes outras representações artísticas como a dança, música e imagens do cinema, como forma de registrar esta nostalgia trazida com a imigração. Hikoma Udihara, em seus documentários, registrava as danças japonesas nas colônias e suas festas típicas no Brasil, que celebravam a cultura trazida pelos imigrantes, a partir da memória destes indivíduos. Olga Futemma, em seus filmes, também resgatou as memórias desses primeiros nipo-brasileiros, como em *Chá Verde e Arroz* (1989), que narra os primeiros “Ambulantes de Filmes” nas colônias japonesas na época.

O tema sobre a imigração japonesa no Brasil contextualiza a atmosfera destes filmes, como acontece em *Oni*, a partir da conexão com a terra, fotografias e elementos da natureza, remetendo à realidade sócio-histórica vivida por estes indivíduos, permitindo também um olhar místico sobre os ancestrais. A realizadora Tizuka Yamazaki também utiliza desse contexto em *Gaijin - Os Caminhos da Liberdade*, mas a partir de flashbacks sobre as memórias dos imigrantes japoneses, relacionadas com a esperança de retornar às suas raízes, numa forma de resistir à exploração dos donos de terra no Brasil. O pesquisador Hugo Katsuo (2018, s.p.) descreve a importância do filme não só pelo pioneirismo ao tratar o tema a partir de forma representativa à época, mas também pelo “fato d’ele levar a ideia do não-pertencimento a um nível extremo ao retratar imigrantes japoneses, cuja cultura não possuía quase nenhuma similaridade com a brasileira”. A terra simboliza também em *Gaijin* a vontade dos imigrantes de serem aceitos nas terras brasileiras, denunciando a intolerância dos fazendeiros, que originou o sentimento de não-pertencimento à “identidade nacional” brasileira.

Em *Oni*, a terra possui outra interpretação: ela parece amaldiçoada, doente e misteriosa, a vegetação do lugar é áspera e seca, e se torna vivaz com o envolvimento do protagonista Ichiro ao espírito de *Hannya*. A terra ganha presença como entidade que preserva a memória desta protagonista; esse elemento pode ser interpretado também como a forma de resistência da personagem, reivindicando ser valorizada a fim de materializar seu lugar no mundo.

Figura 7: frame de Ichiro em *Oni* (2017), imagem da natureza morta



Fonte: *Oni* (2017), direção de Diogo Hayashi, minuto 0:24

Figura 8: frame de *Oni* (2017) imagem de coração no meio da folhagem seca



Fonte: *Oni* (2017), direção de Diogo Hayashi

Esta perspectiva confronta sociedades patriarcais que desumanizam e objetificam as mulheres como forma de hierarquizar poderes, re-preendendo qualquer tipo de manifestação contrária às ideias da norma masculina, acrescentado também pelas ideias do colonialismo, imperialismo e, por fim, do capitalismo. As mulheres que se rebelavam a estas imposições eram vistas como desumanas e seu corpos demonizados pelos pensamentos de diversas sociedades, sendo também recriadas em imagens, como as de *Hannya*, personagem mítica que usa seu corpo e os elementos da natureza como armas para seduzir homens. Na sociedade antiga japonesa, o significado de mulher estava voltado à servidão aos homens, como Mamiko Sakamoto explica:

Takahashi analisa que, por viverem numa sociedade masculina, as mulheres também eram vítimas na dinastia aristocrática. O sistema do casamento da época é chamado “tsumadoikon”, uma tradição em que os casais não viviam juntos numa casa e os maridos visitavam apenas de vez em quando as suas esposas. Por outras palavras, ser mulher significava estar sempre à espera de ver o marido, e em casos piores, estar até isolada, sendo completamente esquecida. As histórias do sofrimento destas mulheres são encontradas nas literaturas clássicas japonesas por volta dos séculos X e XI como “Os Contos de Ise” (伊勢物語, História de Ise [...]), aos quais várias peças do Nô foram buscar os seus materiais. (SAKAMOTO, 2012, p. 85).

O isolamento destas mulheres em relação à opressão feita por seus maridos para mantê-las dependentes de suas relações criou histórias que condenavam as esposas que eram contra esses distanciamentos ou eram abandonadas pelos homens. Na perspectiva ocidental, a demonização dos corpos femininos estava ligado ao medo concebido principalmente nos tempos medievais, presentes na cultura ocidental cristã pela perspectiva mítica/religiosa. Adriano Denovac relaciona os elementos do mundo medieval com o corpo feminino e o medo que causava aos homens, sendo a consumação do sexo como parte final da dominação feminina, como acontece ao final do filme de Oni, em que Hannya toca o corpo de Ichiro:

A ação mostra o feminino utilizando o demônio para manipular a natureza e obter a sua vingança, aí a natureza é claramente a Igreja de Satã [...], que acrescenta o sexo, talvez como mais um ponto para pensar o poder feminino e sua relação com o corpo. A imagem que segue é um vestígio visual e simbólico do passado medieval, [...] a árvore que entrelaça suas raízes por entre os corpos femininos enquanto eles fazem sexo evoca a relação intrínseca à visão medieval, a relação da natureza feminina com o meio natural, sagrado e profano. Esse ressentimento para com a natureza e o feminino seria uma sensação que deriva da experiência empírica do mundo medieval, das práticas religiosas medievais ligadas ao feminino e à natureza e que se manifesta no mundo atual. (DENOVAR, 2016, p.186).

Figura 9: frame de *Oni* (2017), Hannya tocando Ichiro



Fonte: *Oni* (2017), direção de Diogo Hayashi, minuto 16:59

Outros pensadores como R. Howard Bloch (1995) também escreveram sobre o “medo da feminilidade” como “um medo da mulher como corpo, do corpo como mulher. Em outras palavras, é o medo da mulher no corpo de cada homem” (BLOCH, 1995, p. 40.), mostrando como se era associado este corpo à fragilidade e ao pecado. Simone de Beauvoir, em seu livro “O Segundo Sexo” (1970), também aponta que o discurso demonizado da mulher se associa com a visão patriarcal. O discurso demonizado da mulher e o elemento do medo, presentes no mundo medievo, é recuperado na perspectiva de um sentimento e uma visão do feminino, em meados do século XX. Tomemos uma passagem dessa visão mitológica, em que Simone de Beauvoir aponta que, em muitas culturas, a morte é mulher, e que cabe a elas chorar os mortos, denotando o aspecto demonizante dessa relação. “Tem, assim, a Mulher-Mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia; ela é o Nada” (BEAUVOIR, 1970. p. 187).

Figura 10: frame de *Oni* (2017) com *Ichiro* morto aos pés de *Hannya*



Fonte: *Oni* (2017), direção de Diogo Hayashi, minuto 06:14

Figura 11: frame de *Oni* (2017) com *Ichiro* morto aos pés de *Hannya*



Fonte: *Oni* (2017), direção de Diogo Hayashi, minuto 06:40

Durante a narrativa de *Oni*, o contexto sócio-histórico fica mais evidente durante uma narração em voz-over, que nos apresenta a sensação de temporalidade daquilo dito pelos ancestrais das terras em *Oni*, revelando não só suas memórias, mas também nos mostra o dualismo que regia as relações de gênero da época, em oposição. Dessa maneira, no filme, citamos a narração que estabelece essa oposição:

O amor cresce com o tempo - eles disseram
 Pense no futuro - eles disseram.
 Pense em sua família - eles disseram
 Obedeça - por fim eles disseram
 E nós obedecemos
 O bom filho
 (*ONI*, 2017, minutos 3:21 - 4:20)

Se ela não podia ser feliz, ninguém mais poderia
 (*ONI*, 2017, minutos 4:40- 5:01)

A sucessão dessas frases nos mostra também a necessidade da personagem *Hannya* em reviver suas tormentas, como forma de resgatar lembranças felizes de sua antiga vida, fazendo com que a personagem fique presa a suas próprias dores. A sinopse do filme indica essa necessidade de reminiscência da personagem: “nas sombras de um passado esquecido, um espírito atormentado espera pacientemente”. Essa urgência da personagem ao reviver sua história em busca de existir novamente se assemelha com as ideias do cineasta Andrei Tarkovski em seu livro “Esculpir o Tempo”, que nos apresenta a existência do “Eu” relacionado ao tempo e à memória, ligando esses dois elementos que se incorporam numa só entidade:

O tempo constitui uma condição da existência do nosso “Eu”. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência. O momento da morte representa também a morte do tempo individual: a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos, morre para aqueles que o cercam [...]. O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. E por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo

tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. (TARKOVSKI, 1998, p.64).

A forma como a personagem *Hannya* foi esquecida representa também sua “morte do tempo individual”, ao qual ela passa a ser demonizada, como todas as outras mulheres que foram esquecidas ou que se revoltaram contra as estruturas patriarcais. A história de *Hannya* foi criada como forma de criar medo a todas as outras mulheres que se posicionam diante a sua liberdade, exploradas psicológica e fisicamente, criadas para serem descartadas e esquecidas por sociedades misóginas.

O filme *L* (2011), de Thais Fujinaga, mostra como essas imposições reverberam contemporaneamente, em ações que levam mulheres a se torturarem pelo medo de serem esquecidas e não serem compatíveis aos padrões criados por estruturas patriarcais. No curta, acompanhamos a personagem Teté, que tem problemas com seu corpo que está em fase de crescimento e é chamada de L e de garça pelos seus colegas (meninos) da aula de natação, por ter pés maiores que os demais alunos. Ela usa seu tênis velho e apertado para tentar diminuir as zombarias de seus colegas e, por conta disso, vive com os pés machucados. Ela se torna amiga de Héctor, um garoto asiático-brasileiro que se identifica como chinês, que também é zombado pelos mesmos colegas por ser visto como mestiço^[191] e, por não fazer parte do estereótipo físico do “oriental”, é chamado de “japonês pixaim”.

¹⁹¹ Utilizamos a palavra “mestiço” para nos referirmos a este termo birracial que é uma categoria nativa norte-americana de classificação racial num contexto em que raça é pautada em origem. Isso porque, nos Estados Unidos, raça possui valor classificatório, ou seja, todas as pessoas precisam ter uma raça, pois é esse pertencimento que regula boa parte das interações sociais, pautadas na origem e unidade biológica e cultural. Essa origem, portanto, faz com que uma pessoa que seja fruto de uma união de pessoas de raças diferentes seja classificada como “birracial”, pois ela advém (origem) de duas ou mais raças. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Blogs/BlackGirlMagic/noticia/2018/05/meghan-markle-negra-branca-o-limbo-sobre-sua-identidade-racial.html>. Acesso em: 05 maio 2020.

Figura 12: frame de *L* (2011), pés machucados de Teté



Fonte: Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 08:14.

Figura 13: frame de *L* (2011), Teté e Héctor conversando sobre apelidos maldosos dados pelos colegas



Fonte: Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 10:43.

A relação entre as personagens nos mostra como esses padrões afetam o comportamento destas crianças que se sentem deslocadas no meio em que convivem, unindo-se pelas suas “diferenças” e criando um vínculo por meio da empatia que envolve o sentimento de solidariedade antirracista e anti-misógina. A personagem Teté se submete à autoagressão como forma de se proteger de violências maiores da misoginia, as quais são reproduções com origem na dominação e exploração sexual dos homens brancos desde os períodos coloniais, utilizadas por anos na brutalidade contra mulheres, como “arma de guerra” para gerar apagamento de culturas, territórios e pessoas que não faziam parte das civilizações dominantes. (LEE, 2017).

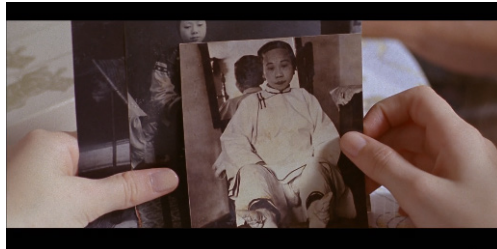
O choque cultural entre os dois personagens faz Teté e Héctor buscarem medidas extremas para tentar acabar com os padrões opressores a que são forçados a se dobrarem e decidem, assim, fazer um ritual para “consertar” suas diferenças físicas que tanto os incomodam. Esse ritual que os personagens utilizam possui referência num antigo rito de mutilação feminina chinesa apresentado pela avó de Héctor, chamada de técnica de “amarração chinesa dos pés”^[192].

Figura 14: frame de *L* (2011), Teté e Héctor tocando e comparando os pés



Fonte Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 10:27

Figura 15: frame de *L* (2011), fotografia da amarração dos pés chinesa



Fonte: Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 12:00

Figura 16: frame de *L* (2011), ritual de Teté e Héctor



Fonte: Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 13:14

¹⁹² A “amarração de pés”, comum no século X na China, foi banida apenas Revolução Cultural Chinesa (1966–76).

Esse método era utilizado em crianças mulheres, quebrando seus pés, como forma de corresponder ao padrão de beleza da época, utilizando como justificativa o credo de que esse ritual gerava maior prazer sexual aos homens, além de se tornarem mais dependentes destes pela falta de mobilidade. Dessa maneira, a referência do filme à técnica antiga reflete na forma como Teté quer se libertar dos incômodos com seu corpo e das zombarias dos garotos, mas acaba cedendo inconscientemente aos padrões que a oprime.

Após Teté experienciar a dor de ter seu pé quebrado, o filme não explica exatamente o que sucede após esse incidente, mas ele apresenta como cena final Teté e Héctor andando de bicicleta livremente, com a personagem calçando seus tênis novos, como forma de libertação. O filme nos faz refletir sobre a importância de conhecermos as histórias das mulheres e seus contextos sócio-históricos, a fim de entender que as opressões feitas pelo sistema patriarcal podem reverberar em consequências que nos prendem cada vez mais a essas imposições.

Figura 17: frame de *L* (2011), teté brincando com o novo cabelo de Héctor e Héctor desenhando no gesso de Teté



Fonte: Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 16:53.

Figura 18: frame de *L* (2011), pés de Teté e Héctor



Fonte: filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 17:21

Figura 19: frame de *L* (2011), Teté e Héctor na bicicleta



Fonte: filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 17:39

Figura 20: frame de *L* (2011), Teté e Héctor na bicicleta, cena final



Fonte: Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 17:43

A narrativa de *L* possui relação com o feminismo asiático, interseccionando o universo dessas crianças com essa esfera, a partir da pluralidade da vivência feminina, utilizando a solidariedade antirracista como tema e elemento essencial para apoiar outros grupos e pessoas. O feminismo asiático, de acordo com a artista visual brasileira e ativista Caroline Ricca Lee, é um movimento feminista que além de “prever direito equânimes de gênero, empoderamento feminino e libertação de estruturas patriarcais vigentes em sociedade[...]” (2017, s.p.), possui como princípios intrínsecos a luta por inclusão étnica e racial a partir de visibilidade e representatividade, desnaturalizando ideais colonialistas e imperialistas, que se apoiam em estereótipos como forma de desumanizar indivíduos, objetificando, fetichizando corpos femininos. Assim, o feminismo asiático luta pela vocalização das mulheres e principalmente das mulheres de ascendência asiática, com etnias e ascendências do Leste Sul e Sudeste, Centro-Leste Asiático, do Subcontinente Indiano e também do Oriente Médio. Além disso, traz como pauta: a desconstrução de reproduções machistas patriarcais nas comunidades asiáticas, que oprimem mulheres LGBTQ+ e que também silenciam a violência doméstica que estas sofrem; a busca por “autovalorização e cuidado de si no percurso em vivências híbridas, miscigenadas e imigrantes; a coalizão com outros movimentos feministas tendo como mote principal a solidariedade antirracista, apoio ao empoderamento negro, indígena e de demais minorias étnicas, reconhecendo os privilégios e responsabilidades que mulheres asiáticas têm, reconhecendo também o grau de participação no racismo anti-negro (LEE, 2017).

A essência do feminismo asiático está ligada à vivência e aliança entre mulheres, reconhecendo e respeitando as diferenças e características subjetivas de suas lutas. O encontro entre Teté e a avó de Héctor nos mostra como as vivências entre elas se aproximam numa relação de empatia, ao experienciar as consequências do sistema patriarcal, revelando como essas violências marcam mulheres por gerações. O contato entre essas personagens, mesmo pertencentes a criações e experiências diferentes, nos faz refletir como as mulheres sobreviveram às antigas sociedades e de que forma as reproduções de comportamentos e costumes misóginos impactam nas gerações atuais.

Figura 21: frame de *L* (2011), avó de Héctor secando as mãos



Fonte: Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 11:32.

Figura 22: frame de *L* (2011), avó de Héctor apresentando as fotos da “técnica de amarração de pés” a Teté



Fonte: Filme *L* (2011), direção de Thais Fujinaga, minuto 11:57.

O filme de Thais Fujinaga nos mostra como é necessário lembrar-se dessas mulheres que resistiram a essas opressões e tiveram que sobreviver e enfrentar um sistema totalmente patriarcal, sendo muitas delas esquecidas, com suas histórias apagadas e silenciadas. A personagem *Hannya*, em *Oni*, representa parte dessas mulheres esquecidas, que foram transformadas em figuras de demônios, como forma de desumanizar suas existências. É necessário conhecermos essas mulheres que enfrentaram essas opressões e pensar como isso reflete em nossa sociedade, como forma de evitar que esses abusos continuem se propagando.

Figura 23: frame *Oni* (2017), Hannya olhando para fora da janela



Fonte: Frame *Oni* (2017), de Diogo Hayashi, minuto 07:40

A memória dessas mulheres devem estar presentes em nossas referências. Neste artigo, rememoramos Qiu Jin, revolucionária feminista chinesa, que foi contra as técnicas de “amarracão dos pés” e que lutou pelos direitos das mulheres e seu acesso pela educação. Yuri Kochiyama, ativista americana dos direitos civis, que lutou contra o imperialismo americano e viveu a brutalidade do estado supremacista branco dos Estados Unidos, foi firme apoiadora do movimento negro nos EUA, lutou pelos direitos da classe trabalhadora e das minorias não-brancas, numa relação de solidariedade antirracista e anti-imperialista nos EUA. O filme *Mountains That Take Wing*^[193] (2010, direção de C.A. Griffith & L.T. Quan), conjuntamente com a professora e ativista Angela Davis^[194], entrevista Yuri Kochiyama, colaborando para que possamos nos encontrar, através do cinema, com a biografia dessa ativista asiática, abordando suas experiências pessoais, relembrando os movimentos sociais com grande envolvimento de mulheres, notadamente mostrando como estas utilizam de suas artes também

¹⁹³ Disponível em: <https://www.filmsforaction.org/watch/mountains-that-take-wing-angela-davis-and-yuri-kochiyama-trailer/> Acesso em: 16 maio 2020

¹⁹⁴ Angela Davis, professora universitária e filósofa estadunidense, em sua obra “Mulheres, raça e classe”, afirma que as organizações de mulheres que lideraram o movimento sufragista nada faziam pela pauta da população negra. Dentro desse contexto, as mulheres negras não eram incluídas nessas organizações e nem mesmo suas denúncias contra o racismo e a discriminação de gênero eram acatadas.

como forma de ativismo. Este filme é uma conversa que nos mostra o impacto do compartilhamento de experiências de minorias não-brancas que podem se apoiar e se solidarizar pelas vivências distintas de cada mulher em seu contexto sociopolítico.

No contexto brasileiro contemporâneo, temos a artista visual Caroline Ricca Lee, idealizadora da Plataforma Lótus, que reuniu mulheres artistas e ativistas para pesquisar e discutir sobre a pluralidade asiática no movimento feminista, com várias contribuições artísticas, antropológicas e estudos nas áreas de sociologia e história, como forma de fortalecer essas mulheres nos espaços que ocupam na sociedade. Dentro do cinema brasileiro, temos realizadoras como Tizuka Yamasaki e Olga Fudemma, que foram pioneiras nas representações das comunidades nipo-brasileiras, envolvendo as temáticas da imigração japonesa e memória da cultura, como forma de representar honestamente essas vivências. Mais atualmente, temos cineastas como Thais Fujinaga e atrizes como Ana Hikari, que discutem o lugar de identidades asiáticas em suas representações.

Todas essas realizadoras e pensadoras amarelas que vocalizaram seus pensamentos e estudos em suas criações artísticas tiveram grande importância na produção de filmes que conversam com a representatividade asiática, questionando a história hegemônica branca ao compartilhar suas experiências nas obras filmicas. Mediante a esses questionamentos, foi possível que outros artistas pudessem buscar, em suas lutas e lugares, força para criar novas formas de se pensar o cinema e representar asiáticos que desconstroem a imagem estereotipada do “oriental”.^[195]

¹⁹⁵ Não podemos deixar de citar outros artistas, pesquisadores e pessoas que discutem sobre a representatividade dos asiáticos na sociedade brasileira, e que contribuem na construção e busca de conhecimento dessa comunidade, unindo-se por questões que envolvem solidariamente a luta antirracista, contra a supremacia branca capitalista patriarcal. Dessa forma, citamos: O Coletivo Asiáticos pela Diversidade reunindo asiáticos LGBTQ+ que desejam construir uma luta inclusiva, discutindo interseções como raça, gênero, sexualidade e etnicidade; O Blog Outra Coluna que envolve vários artigos de representantes asiáticos que acreditam na solidariedade entre as minorias não-brancas e que lutam contra o racismo e patriarcado, produzindo textos a partir de estudos sobre discursos de dominação que afetam indivíduos da sociedade; O Canal do YouTube Yoo Ban Boo que utiliza do audiovisual para criar curta-metragens, fazer entrevistas e reflexões sobre a questão dos asiáticos no Brasil, desmistificando o Mito da minoria modelo que estereotipa asiático-brasileiros; Cineastas como Juily Manghirmalani, Pedro Nishi, Rodrigo Tomita, Diogo Hayashi, entre outros, que têm produzido filmes que possuem personagens que são representativos a suas histórias; pesquisadores como Kemi e Hugo Hatsuo, que a partir de seus textos, nos ajudaram a questionar o papel do amarelo no Brasil; o coletivo Oriente-se, que juntou diversas atrizes e atores nipo-brasileiros para reivindicar papéis que os representam como brasileiros a partir de suas experiências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações do corpo asiático no cinema brasileiro contemporâneo têm revelado uma subversão em relação ao regime imagético que, historicamente, tivemos espraído via comunicação de massa hegemônica e até em outros artefatos cinematográficos. Tais representações se diferenciam principalmente pelo ponto de vista de seus realizadores, dispostos a mobilizar um outro discurso imagético, constituindo o que estamos aqui nomeando como **olhares de resistência**, notadamente criando personagens que fogem dos estereótipos criados por uma perspectiva branca, supremacista, ocidental e patriarcal. Na análise, argumentamos que realizadores como Thais Fujinaga e Diogo Hayashi criaram narrativas e personagens de seus filmes reconfigurando as experiências amarelas, alimentando seus projetos criativos de suas histórias como descendentes de asiáticos, a fim de dar corpo aos protagonistas que carregam as memórias de seus antepassados, interseccionando suas buscas pessoais com o mundo a que eles pertencem.

Insistimos que o recorte na questão da representação e representatividade baseada nos saberes nipo-brasileiros reafirma o compromisso desses realizadores em ressignificar ficcionalmente suas experiências para construir suas narrativas, utilizando os temas como a memória da imigração japonesa, as representações de vivências amarelas e o feminismo asiático para potencializar formas de criação, mostrando como é possível se afastar dos estereótipos visuais e comportamentais orientalistas, inserindo questões mais vivenciais das identidades amarelas como parte constitutiva do filme, expandindo suas possibilidades de existir na sociedade brasileira.

Quando observamos apenas um modo exótico, estereotipado e baseado em visões dualistas de representação de corpos amarelos, nos limitamos a entender suas complexidades e sua liberdade em poder existir e se inovar na sociedade, exercendo uma pressão na forma como tais corpos devem se comportar e viver, bem como totalizando suas possibilidades de reconhecimento social. Dessa forma, entendemos como uma responsabilidade intelectual e artística investir em pesquisas sobre realizações asiático-amarelas no cinema brasileiro e a forma como escolhem fazer suas produções, seja na realização técnica do filme, a partir da escolha de uma equipe com variedade de pessoas étnico-raciais, seja em seus roteiros, personagens e uso da linguagem,

agregando, no processo criativo, visões que colaborem com perspectivas antirracistas, tensionadoras da visão da branquitude, tão comuns nos filmes que estão mais disponíveis no mercado e que se aproximam dos antigos olhares orientalistas e colonialistas.

Os olhares de resistência asiática insinuam também ter como objetivo reforçar de que forma as experiências asiático-amarelas podem compor criações que busquem transgredir os olhares da branquitude, reconhecendo, inclusive, alguns lugares privilegiados de suas vivências, a fim de vocalizar as desigualdades sociais que são geradas pela supremacia branca, encorpando gestos político-imagéticos solidários por outras lutas, informando-se sobre o racismo, desconstruindo a falsa ideia brasileira de uma democracia racial, reconhecendo outras subjetividades não-brancas, notadamente, na história brasileira, realizando alianças com subjetividades negras e indígenas. Urge compreendermos que as desigualdades sociais têm forte origem num racismo estrutural que dificultou - e até mesmo impossibilitou - a muitas outras existências não brancas os acessos educacionais e político-econômicos que, por exemplo, pessoas asiático-amarelas usufruem.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**: 1. Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo, Escuta: 2007.
- BLOCH, R. Howard. **Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DENOVAC, Adriano. A natureza é a Igreja do Satã: e o feminino que nos olha por entre no filme *Anticristo* de Lars Von Trier. In: SAURA, Soraia Chung; ZIMMERMAN, Ana Cristina (Orgs.). **Cinema e Corpo**. São Paulo: Editora Laços, 2016, p. 171-191. Disponível em: https://issuu.com/cinusppauloemilio3/docs/cinemaecorpo_web_af8_2905 Acesso em: 25 abr. 2020
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 13 out. 2023.
- FUJINAGA, Thais. **Filme L**. Direção e roteiro: Thais Fujinaga. Produção: Fernanda Frasca e Cauê Ueda. Produtora Tamago. Intérprete: Cheng Ne, Henrique Schafer, Luis Mai King, Sofia Ferreira. Colorido. Formato 35mm (21min), São Paulo, 2011.

FONTANARI, Rodrigo. A fotografia do vazio - sobre Haruo Ohara. **Galaxia**, n. 40, jan-abr., 2019, p. 101-118. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532019000100101. Acesso em: 12 maio 2020.

HOOKS, bell. **Olhares Negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KATSUO, Hugo. Gaijin - Os Caminhos da Liberdade: o cinema nipo-brasileiro e a preservação da memória". **Blog Outra Coluna**, 15 abr. 2018. Disponível em: <https://outracoluna.wordpress.com/2018/04/15/gaijin-caminhos-da-liberdade-o-cinema-nipo-brasileiro-e-a-preservacao-da-memoria/#more-3757>. Acesso em: 22 mar. 2020.

LEE, Caroline Rycca. Feminismo Asiático: Identidade Raça e Gênero. **Medium**, 6 de março de 2017. Disponível em: <https://medium.com/@rycca.lee/feminismo-asi%C3%A1tico-identidade-ra%C3%A7a-e-g%C3%AAnero-27c9ca94ec2e>. Acesso em: 06 maio 2020.

HAYASHI, Diogo. **Filme ONI**. Direção e roteiro: Diogo Hayashi. Produção: Diogo Hayashi, Julia Alves, Michael Wahrmann/ Direção de produção: Karina Bernauer /Produção Executiva: Julia Alves, Michael Wahrmann. Intérprete: Cauê Ito, Erica Suzuki, Luana Tanaka, Toshi Tanaka. Roteiro: Diogo Hayashi. Colorido (18min) HD, São Paulo, 2017.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAKAMOTO, Mamiko. **As Máscaras do Teatro Tradicional Japonês Nô** - A tradução em contexto de intercâmbio cultural e patrimonial. Tese de Mestrado em Tradução e Comunicação Multilíngue. Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000a.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Teoria Cultural e Educação**: um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000b.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à narrativa fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SOBRE AUTORAS E AUTORES

Álvaro Brito:

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, na UFPE; Mestre desde 2018 pelo mesmo Programa, com pesquisa voltada às práticas ensaísticas na literatura e no cinema. Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPE, em 2015. É pesquisador no Grupo de Pesquisa LEVE - Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação (Centro de Educação/UFPE). Pesquisa Filme ensaio e cinema como campo de experimentação pedagógica em espaços de educação e formas contra-coloniais de prática cinematográfica.

Angela Gomes:

Professora do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Pará. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia - PPGCOM|UFPA (2023). Mestre em Comunicação/Universidade Metodista de São Paulo|Umesp. Graduada em Jornalismo/UFPA.

Ana Maria Rufino Gillies:

Professora Associada do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNESPAR-Campus de Curitiba II/FAP, do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) e é membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS) e também do Grupo de Estudos em História Cultural e do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa-GIPA, da mesma instituição. É docente no Programa de Pós-Graduação em História da Unicentro. Pesquisa as relações entre escravidão e imigração, memória, sociabilidades etc., tendo como foco atual as representações e os protagonismos de figuras negras na história e nas artes visuais.

Beatriz Avila Vasconcelos:

Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Humboldt de Berlim. Professora Adjunta do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV-Unespar). Suas pesquisas atuais incidem sobre funcionamentos da linguagem no cinema, desde as relações, em perspectiva discursiva, entre imagem cinematográfica e história da cultura e da arte, às conexões entre cinema, atenção e linguagem poética, com especial interesse por teorizações de cineastas acerca da poesia e por cinemas experimentais e de animação. É líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS CNPq/Unespar) e coordena o projeto de extensão Animaê: conversas e práticas em animação. Escreve poesia e dramaturgia.

Bianca Sayuri Ono:

É cineasta, graduada em Cinema e Audiovisual pela Unespar/FAP. Tem trabalhado como Vídeo Assist e 2ª assistente de câmera no cinema e no audiovisual nacional, dentre as quais destaca-se a série “Caso Evandro”; (dir. Aly Muritiba), série documental da Globoplay que foi indicada para o Emmy Internacional 2022. No Festival Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super 8, em Curitiba, realizou o filme Delírio de Sayuri; Roteirizou e codirigiu o curta O calor do silêncio (2018).

Catarina Andrade:

Doutora em Comunicação com ênfase em Cinema Francês Contemporâneo pela UFPE. Professora adjunta do Departamento de Letras da UFPE. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UFPE) e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFPE), atuando principalmente nas áreas de Estética do Audiovisual, Cinema e Literatura, Cinema e Educação. Vice-líder do Grupo de Pesquisa LEVE - Laboratório de Experiência Visualidade e Educação. Membro da Diretoria da SOCINE (Secretária acadêmica).

Claudia Piori:

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (2012). Profa. Associada no Curso de Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da UNESPAR-Campus de Curitiba II. É Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC/CNPq). Membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS/CNPq).

Flávia Gisele Nascimento:

Doutoranda e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em Ensino de Artes com concentração em Teatro pela Faculdade Padre João Bagozzi. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná. Foi professora colaboradora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná, entre 2018 e 2022.

Isis Müller Krambeck:

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná. Licenciada em História. As atuais pesquisas abordam as representações femininas e da pessoa com deficiência, bem como as relações de gênero e poder sobre esses corpos; os Freak Shows; o “primeiro cinema”, e como o meio audiovisual e as comunicações se apropriam destes temas.

Juslaine Abreu Nogueira:

É doutora em Educação e docente do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar/FAP. É pesquisadora do GPACS – Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (Unespar/CNPq) e do GILDA – Grupo de Investigação em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). Realizou o documentário *As verdades de Ale em nós* (2017) e co-dirigiu, com Eduardo Baggio, o documentário *A Alma do Gesto* (2020).

Kariny Felipe Martins:

Curadora, pesquisadora e roteirista. Atualmente é roteirista na TV Globo, mestra em Cinema e Artes do Vídeo pela UNESPAR com pesquisa sobre Ficção especulativa no Cinema Negro brasileiro; Doutoranda em Comunicação pela UFF com investigação em curadoria. Seus interesses em pesquisa e atuação transitam entre ficção especulativa, curadoria em perspectiva decolonial e Cinemas Negros contemporâneos.

Maria Claudia Gorges:

Graduada em Filosofia pela UFPR. Especialista em Antropologia Cultural pela PUC/PR e em Cinema com ênfase em produção pela UNESPAR. Mestre em Filosofia pela UNICAMP. Doutora em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR. Professora de Filosofia da Seed/PR.

Maria Cristina Mendes:

Doutora (2014) e Mestre (2010) em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná, Especialista em História da Arte do Século XX (2000) e Bacharel em Pintura (1984) na EMBAP/ UNESPAR. Docente no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do vídeo UNESPAR (desde 2019), professora adjunta nos cursos de Artes Visuais na UTP (2002 a 2015), na UEPG (2015 a 2022) e no Campus de Curitiba II/ UNESPAR (desde 2022). Participa dos Grupos de Pesquisa Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS) da UNESPAR e Educação Estética, Trabalho e Sociedade, da UTP. Atua nas áreas de Cinema, Artes Visuais e Arte Educação.

Paula Manuella Silva de Santana:

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora e pesquisadora adjunta da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST). Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Macondo: artes, culturas contemporâneas e outras epistemologias. Discute artes, outras epistemologias e suas interlocuções com gênero/sexualidade, raça/etnicidade e classe social. E-mail: paula.manuella@ufrpe.br

O presente livro *Arte, Cultura e Subjetividades: perspectivas anti-coloniais e decoloniais* foi organizado a partir das discussões e preocupações do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS – Unespar/CNPq), grupo ligado à linha de pesquisa 1 (Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo) do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). A partir de contribuições de pesquisadoras e pesquisadores de diversas universidades, áreas e campos da atuação, o objetivo deste livro consiste em permitir uma aproximação a produções artísticas e subjetividades pouco ou não incorporadas aos discursos hegemônicos, bem como a pesquisas com abordagens críticas a códigos, gêneros, práticas, epistemologias, imaginários e cânones eurocêntricos, entendo-os historicamente em suas configurações de poder. A escolha pelas perspectivas decolonial e anti-colonial dos estudos contidos neste livro mostram-se criticamente potentes para problematizar esta grande invenção do Outro de que os regimes coloniais se valeram, bem como tensionar as relações de dominação e sujeição que estão na base da separatividade em uma sociedade marcada pela experiência colonial, como é o caso da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que permitem incorporar outras epistemologias e experiências e valorizar formas de existência, de conhecimento e de criação artística que nos abrem a outros mundos possíveis. Trata-se de um livro nascido do desejo de desconstruir as fronteiras artificiais que separam indivíduos, culturas, realidades e espécies, aproximar mundos e nos implicar uns nos outros. Foi com esta motivação que as autoras e os autores aqui presentes foram convidados a se reunirem em roda deste livro, roda para a qual convidamos também vocês, leitoras e leitores.

