

**ENTRE O FOGO QUENTE E O FOGO FRIO, UMA IMAGEM:
O FILME *FORÇA DAS MULHERES PATAXÓ DA ALDEIA MÃE*****Iago Porfírio¹****RESUMO**

Neste artigo, analiso o filme *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe* (2019), realizado por Vanuzia Bonfim e Caamini Braz, na tentativa de compreender como, na esteira de Focillon (1983) e Agamben (2010), a imagem pode construir formas de vida que permitem acolher os saberes ameríndios a partir dos quais são construídas. Nesse sentido, discuto a construção da imagem fílmica em torno do vivido compartilhado entre as mulheres Pataxó a partir da cosmologia ameríndia e como o audiovisual nas mãos das mulheres indígenas tem sido um instrumento de luta no contexto atual de políticas autoritárias e genocidas contra os povos indígenas. Com o entrecruzamento da linguagem cinematográfica, metaforicamente atribuída como o “fogo frio”, com as cosmologias ameríndias, “o fogo quente”, a partir das quais se constitui o sistema fílmico, pretendo, como base metodológica, situar o filme no esforço de construir um olhar “contra-colonial” (SANTOS, 2015) e uma leitura descolonizadora (CUSICANQUI, 2015).

PALAVRAS-CHAVES: Imagem e cosmologia; Mulheres Pataxó; Formas de vida; - colonização.

**BETWEEN HOT FIRE AND COLD FIRE, AN IMAGE: THE MOVIE
STRENGTH OF THE PATAXÓ WOMEN OF ALDEIA MÃE (2019)****ABSTRACT**

In this article, I analyze the film *Strength of the Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe* (2019), directed by Vanuzia Bonfim and Caamini Braz, in an attempt to understand how, in the wake of Focillon (1983) and Agamben (2010), the image can build forms of life that allow us to welcome the Amerindian knowledge from which they are built. In this sense, I discuss the construction of the filmic image around the shared experience of Pataxó women from the Amerindian cosmology and how the audiovisual in the hands of indigenous women has been an instrument of struggle in the current context of authoritarian and genocidal policies against indigenous peoples. With the intertwining

¹ Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (PosCom/UFBA), bolsista CNPq. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Nanook, vinculado ao Laboratório de Análise Fílmica (LAF/PosCom), E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1902-1891>.

of the cinematographic language, metaphorically attributed as the "cold fire", with the Amerindian cosmologies, "the hot fire", from which the filmic system is constituted, I intend, as a methodological basis, to place the film in the effort to construct a "counter-colonial" look (SANTOS, 2015) and a decolonizing reading (CUSICANQUI, 2015).

KEYWORDS: Image and cosmology; Pataxó women; Life forms; Against colonization.

INTRODUÇÃO

Marie-José Mondzain (2015), no intento de propor uma definição da imagem, reflete que esta é "inseparável da definição de sujeito", pois a sua causa, ainda segundo a autora, se dá por duas vias: ao operar uma relação e ao tornar-se, com efeito, objeto dessa relação. É possível afirmar, assim, que a imagem não deve ser entendida separadamente dos elementos que a constituem, seja por interposição do humano e não-humano – que nos interessa neste artigo –, ou no entrelaçar com o que mostram (BOEHM, 2015), permitindo-nos um modo de pensar sobre elas a partir de outras legibilidades, ou mesmo das relações do visível e invisível. A imagem, desse modo, é "a expectativa de um olhar", que alcança a sua visibilidade na relação entre quem a produziu e quem a olha (MONDZAIN, 2009, p. 30).

Decorre que ao pensar a feitura das imagens por coletivos ou sujeitos na perspectiva "contra-colonial" (SANTOS, 2015), ou no âmbito das epistemologias ameríndias, aproximamo-nos de uma reflexão para melhor entender a "questão do poder e autoridade" que evocam, pois o que a imagem qualifica é o desejo de ver e de mostrar, "a essência do olhar que se coloca sobre ela". Desse modo, ocupar as imagens é dar a ver os agrupamentos que a constituem enquanto "produções sensíveis" (MONDZAIN, 2015), em que somos "levados a ligar à noção de matéria a noção de técnica" (FOCILLON, 1983, p. 74) e, assim, uma não se separa da outra, pois a técnica também é o instrumento da forma, como sustenta Focillon (1983). Ao debater em que medida a imagem pode matar, Mondzain (2009) destaca que o poder específico da imagem é "o de fazer ver, de por em cenas formas, espaços e corpos que oferece ao olhar"

(MONDZAIN, 2009, p. 25). Diante disso, o que dá existência à imagem é o desejo de ver, que, com efeito, constitui a sua força, no dizer na autora, na construção da distância entre o que dá a ver e o objeto fruto do desejo.

Nessa direção, proponho neste artigo analisar o *Força das Mulheres Pataxó na Aldeia Mãe (Nahãtê Jokana Pataxi Imamakã, 2019)*, realizado por Vanuzia Bonfim e Caamini Braz, integrantes do Coletivo Pataxó de Cinema de Barra Velha (BA), no esforço de debater o entrecruzamento da linguagem cinematográfica, metaforicamente atribuída como um “fogo frio”, com as cosmologias ameríndias, “o fogo quente”², a partir das quais se constitui o sistema fílmico, de modo a situar o filme no esforço de construir um olhar “contra-colonial” (SANTOS, 2015) sob o ponto de vista do vivido compartilhado entre as mulheres Pataxó na construção de suas historicidades. A discussão que se faz, na esteira de Focillon (1983) e Agamben (2010), é como a imagem pode construir formas de vida que permitem acolher os saberes a partir dos quais são construídas, com o uso político dos recursos técnicos do audiovisual e a partir de técnicas que deixam-se afetar pelos saberes dos povos ameríndios.

Essa metáfora do “fogo frio e quente” atribuída por Vanúzia Bonfim evidencia a maneira de construir a própria história a partir de regimes próprios de historicidade, no movimento de relação com a ancestralidade e a tradição oral. Correlata a essa dicotomia, que em síntese são outras maneiras de construir histórias no mundo das narrativas, Lévi-Strauss chamou atenção para o debate na antropologia entre mito e história e as formas diversas e subjetivas de encadeamento histórico nas sociedades, pontuando a distinção entre “sociedades frias e quentes”. Enquanto a primeira procura “anular de maneira quase automática o efeito que os fatores históricos poderiam ocasionar sobre seu equilíbrio e sua continuidade”, a segunda, por sua vez, interioriza “resolutamente o devir histórico para dele fazer o motor de seu desenvolvimento”

² Devo assinalar, todavia, que o termo “*fogo quente e fogo frio*” surgiu a partir de uma conversa com a realizadora e pesquisadora Pataxó Vanúzia Bonfim, para referir-se, metaforicamente, aos modos de construção da imagem fílmica, que será debatido aqui. O encontro com Vanúzia, intitulado *O protagonismo da mulher Pataxó*, foi promovido pelo Grupo de Pesquisa *Poéticas Ameríndias*, da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em 07/05/2021

(LÉVI-STRAUSS, 1989, pp. 259-260). Nessa reflexão lévistraussiana, a sociedade quente e, nesse caso, o “fogo quente”, estaria relacionado à temporalidade ameríndia de validar e reconstruir o seu passado ao agenciar outras temporalidades.

A distinção entre “sociedades frias e quentes” não seria, então, “uma diferença de natureza” em categorias distintas para pensar a história, “mas se refere às atitudes subjetivas que as sociedades adotam diante da história, às maneiras variáveis com que elas a concebem” (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 101). Diante disso, “a história quente” ou o “fogo quente” nas sociedades indígenas, corresponderia ao avesso da posição de subjugo de algumas sociedades de permanecerem na história tal como imaginam “ter sido criadas”, no sentido dado por Lévi-Strauss (1998). Ao colocar as ferramentas e recursos do audiovisual com as cosmologias do povo Pataxó, essa metáfora empregada por Bonfim evoca não somente um regime próprio de construir historicidades, por assim dizer, mas um gesto contra-colonial no registro dos “processos de resistência e de luta” que atravessam a história dos povos afropindorâmicos (povos negros e indígenas), segundo Santos (2015). O conceito de “contra-colonização” desenvolvido por Santos (2015) relaciona os “regimes sociopolíticos e cosmológicos” (PORFÍRIO, OLIVEIRA, 2021) entre esses povos e seus modos de resistência à “colonização afropindorâmica no Brasil” (SANTOS, 2015, p. 20). A noção de contra-colonização, assim, vem sendo desenvolvida pelo pensador a partir dos modos de vida, práticas e discursos dos povos afro-pindorâmicos nos processos de resistência às subjugações empregadas pela colonização.

Se, como pontou Carneiro da Cunha (2017) “os índios têm futuro: e portanto têm passado”, destacando a importância da presença indígena na arena política para a defesa de seus direitos, o que torna a sua história “importante politicamente” (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 128), a preocupação de Santos (2015), nesse sentido, é justamente pensar como dimensionar o tempo e as categorias de passado e presente para, assim, localizar onde começa o futuro. Esse movimento é importante, segundo o autor, pois “o tom do diálogo revela a distância entre os interlocutores e que

a história é formada pela interlocução entre os fatores e as ações desenvolvidas pela humanidade, sem ignorar os termos presente, passado e futuro” (SANTOS, 2015, p. 19).

Desse modo e a partir da leitura “contra-colonial” (SANTOS, 2015), o filme dá a ver o papel da mulher Pataxó na Aldeia Mãe, nas ações cotidianas e nas práticas ritualísticas de reconexão com a ancestralidade sob uma “cosmopercepção das mulheres” (ALVARENGA, 2021). O processo de produção do documentário começou durante as oficinas realizadas na própria aldeia, a partir do projeto *Arte, História e Língua Maxakali-Pataxó*, coordenado por Rosângela de Tugny (Universidade Federal do Sul da Bahia, UFSB). Segundo Vanuzia Bonfim (2021), a proposta do projeto era a de articular a visibilidade feminina à tessitura da história na voz da mulher Pataxó. “A oficina teve como produto final o filme *Força da Mulher Pataxó*, que apresenta a realidade dessas mulheres e os espaços ocupado por elas na comunidade, bem como as histórias do meu povo, do ponto de vista feminino” (BONFIM, 2021, p.11).

Para examinar a forma cosmológica da imagem³ (entendida como derivada de um complexo entrelaçamento entre mundos outros e as técnicas do audiovisual), proponho pensar os elementos constitutivos que reverberam em sua forma a partir de uma epistême não canonizada em sua linguagem convencional; pensar, por um lado, metaforicamente a imagem como um “fogo frio” enquanto técnica da linguagem do audiovisual e, por outro, como “fogo quente” enquanto discursos dos saberes tradicionais que atravessam a primeira, criando formas de vida (FOCILLON, 1983; AGAMBEN, 2010). É possível afirmar que esse processo se dá no registro de práticas ritualizadas no cotidiano da aldeia, por assim dizer, no processo de elaboração fílmica. Com efeito, as formas de vida se performam na *mise-en-scène* e na performance dos sujeitos implicados nas imagens, como já fez referência a essa discussão Brasil (2010), no que se refere ao cinema documentário produzido entre os povos indígenas.

³A discussão a respeito da “imagem cosmológica” ou da forma cosmológica da imagem, que levanto aqui, no cinema documentário entre os povos ameríndios surgiu a partir de um debate gerado com colegas da disciplina *Teorias da Imagem* (Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF), ministrada pela professora Dra. Índia Mara Martins, no primeiro semestre de 2021. Agradeço à turma pelas reflexões e pelo diálogo crítico e produtivo em torno do tema. Agradeço a Índia Mara Martins pela revisão deste texto.

Desse modo, apresento neste artigo duas vias de discussão. A primeira diz respeito ao gesto de propor pensar a imagem cinematográfica de que tratarei aqui para além dos vetores convencionais e, mais precisamente, a forma cosmológica da imagem de uma produção documental que escapa aos circuitos comerciais e festivais de cinema. Ainda nesse sentido, cabe destacar a participação feminina no processo de produção do documentário indígena, sobretudo a presença das mulheres no fortalecimento dos coletivos de cinema. A segunda via se dá na interpretação do filme *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe* e sua relação metafórica entre o “fogo quente” dos saberes tradicionais que se dão pela oralidade, e o “fogo frio”, o uso político dos recursos técnicos e estéticos do audiovisual. O interesse é, portanto, refletir sobre os sujeitos dessa relação (MONDZAIN, 2015) entre-mundos, cujo efeito é uma imagem construída à luz da cosmologia ameríndia.

A FORMA COSMOLÓGICA DA IMAGEM

Conforme Bonfim, as novas tecnologias de comunicação que adentram a aldeia são como um fogo frio, que ocupam o “lugar da fogueira viva de histórias reais e inspiradoras de lutas ancestrais e territoriais” (BONFIM, 2021, p. 9). De certo modo, a tecnologia audiovisual, como um dos principais meios de comunicação, tem sido instrumento que age para a transformação cultural e política, criando outras formas de conhecimento para visibilizar a luta política e as tradições culturais dos povos indígenas, no processo de ressignificar as tecnologias coloniais de maneira a “documentar rituais, celebrações e outros aspectos de cultura local para visualização das comunidades” (SCHIWY, 2009, p. 17).

A articulação dos elementos orais e visuais tem se difundido expressivamente entre os coletivos indígenas de cinema, em produções que se têm voltado aos fenômenos cosmológicos em filmagens que, ao priorizarem a vida cotidiana desses povos, combinam em seu processo práticas de rituais e ações políticas. No contexto dessas produções, destaca-se também a participação dos indígenas na realização de

imagens para expressar suas cosmovisões e registrar o cotidiano da vida nas aldeias, a partir de experiências em oficinas de formação que lhes possibilitam tornar-se realizadores. São filmes documentários e etnográficos que, além de proporem tencionar as diferenças e as novas formas de representação do “outro”, segundo Caixeta de Queiroz (2008), contribuem para uma “filosofia da alteridade”, na denominação de Bernardet (2006), a partir da qual marca-se uma nova universalidade para se opor ao caos e à destruição colonial de suas formas tradicionais de vida, como demonstra Cusicanqui (2010).

A forma de vida é, no dizer de Agamben, “uma vida para a qual, no seu viver, esteja em jogo o próprio viver” (AGAMBEN, 2010, p. 14) e a qual não pode ser separada de sua forma, que corresponde ao modo de viver. Desse modo, para o autor, a vida se define pelo fato dos “modos singulares, atos e processos do viver” não serem fatos, mas um caráter de possibilidade de vida. Essa possibilidade de vida poderia ser generalizada para os mecanismos e formas fílmicas, que se permitem condensar por outras epistemologias e pelas cosmologias ameríndias. O desafio, nesse sentido, para pensar as formas de vida constituídas nas imagens, está em compreender, de antemão, os modos pelos quais determinadas cosmologias adentram as formas fílmicas para, assim, refletir como essas cosmologias e formas de vida se articulam nas imagens.

É possível pensar, desse modo, que a imagem cosmológica seria habitada por entidades as quais Cadena (2020) chama de “seres-tierra” e seus mundos múltiplos e antagônicos, que, por sua vez, se constituem pela diferença de mundos e modos distintos de vida, em que os sujeitos são constituídos pela terra, e esta pelos sujeitos, em uma dimensão ontológica. A partir desse pressuposto, o processo de construção dessa imagem começa no momento de negociações para as filmagens, seja com outras agências não-humanas ou permissões discutidas pela comunidade indígena no próprio campo da filmagem. Um exemplo dessa apropriação da agência cosmológica pelos aparatos técnicos tem sido o emprego do domínio religioso na produção das imagens, que resvala nas ações políticas em movimentos de luta para retomada de seus territórios, entre filmar, ser filmado e ver as imagens como forma de (re) encontro com o outro.

Assim, essa imagem pode ser compreendida na relação entre mundos múltiplos e que se dá no acolhimento das práticas tradicionais dos saberes (cosmológicos e políticos) dos povos indígenas. Segundo Lenclud (2013), a concepção de tradição está relacionada à transferência de algo para um novo contexto, ou seja, aquilo que é deslocado do passado para o presente, além de a noção de tradição remeter “também à ideia de um certo domínio de fatos ou de um depósito cultural selecionado” (LENCLUD, 2013, p. 151). Ainda para o autor, a tradição evoca um modo de circulação que ocorre por meio da memória oral em operações coletivas, que se passa de geração em geração. A partir do exposto, os saberes e as práticas tradicionais dos povos ameríndios estão no domínio de “criação e circulação”, como sublinha Queiroz Testa (2012), e não transmissão, pois se trata de deslocar o “foco dos “produtos” destes saberes para seguir seu desenvolvimento em trajetórias que aproximam diferentes práticas cotidianas de produção e transformação de relações” (QUEIROZ TESTA, 2012, p. 168). O fazer circular dos saberes em uma cena fílmica, que é coabitada por humanos e entidades não-humanas, assume “novas modalidades de figuração” a partir do momento em que uma “autorrepresentação” é assumida (GUIMARÃES, 2019, p. 28).

Daí decorre a necessidade de pensar essa perspectiva na relação com a concepção da prática “contra-colonial” empregada nas imagens, na esteira do pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015). Trata-se, desse modo, de pensar esse cinema como uma prática contra-colonizadora, na medida em que é feito pelos próprios povos, que, ainda à luz do pensamento de Santos (2015), conciliam os saberes tradicionais ligados aos modos de vida com o saber canonizado pelo pensamento ocidental, e, para esse caso, podemos pensar a linguagem eurocêntrica do audiovisual.

Essa perspectiva opera um entendimento das imagens na sua configuração e força de desmanchar as formas do colonialismo contemporâneo, muitas vezes canonizadas na prática do fazer cinematográfico e de pensar as imagens, segundo Cusicanqui (2015). Para isto, a socióloga e feminista boliviana propõe uma sociologia da imagem que se vale da interpretação da realidade como experiência pedagógica, ou

seja, trata-se de “uma prática teórica, estética e ética que reconheça fronteiras entre a criação artística e a reflexão conceitual e política” (CUSICANQUI, 2015, p. 27).

Para tanto, numa dimensão metodológica, é preciso pensar em modos de leitura que descolonizem práticas canonizadas de análise fílmica, uma vez que o próprio entendimento filosófico da imagem se altera, dado o contexto em que essas produções surgem – o que compele a voltar ao pensamento de Mondzain (2015) quanto a definição da imagem, como salientado no início. Como indica Cusicanqui (2015), o ponto é justamente partir de uma prática descolonizadora para refletir sobre um discurso de descolonização.

AS MULHERES INDÍGENAS ATRÁS DA CÂMERA

Cabe reservar um espaço para destacar a participação das mulheres indígenas como realizadoras e do protagonismo que vêm assumindo como produtoras no cinema documentário indígena⁴. Conforme a maneira pela qual descreve Cumes (2012, p. 11), as mulheres “son *guardianas de la cultura*, es un hecho, las mujeres en la historia del mundo han sido responsabilizadas como guardianas de las culturas, de “las razas”, de los parentescos y de los linajes”⁵. O gesto político de produção de imagens e o uso das tecnologias de comunicação como instrumento de luta ainda é um desafio para as mulheres, segundo Bonfim, sobretudo para ocuparem papéis de liderança política e religiosa, ainda quando são pajés de suas aldeias, “porque são as únicas que aprendem desde cedo a usar as plantas para combater diversos tipos de doença” (BONFIM, 2021, p. 9).

Cineastas de diferentes povos se destacam nas produções recentes do cinema documentário indígena, como Patrícia Ferreira Pará Yxapy (Mbyá-Guarani), Vanuzia

⁴ Um exemplo recente foi a mostra AMOTARA – Olhares das Mulheres Indígenas (2021), que apresentou um conjunto de 33 filmes de autoria de mulheres indígenas, cujos temas passam pelo o território, a luta, o sagrado e os saberes tradicionais, em narrativas com ênfase em 18 povos indígenas. O filme *Força das Mulheres Pataxó* integrou a referida mostra.

⁵Grifos da autora.

Bonfim e Caamini Braz (Pataxó), Sueli Maxakali (Maxakali), Bárbara Leite Matias (Kariri), Graciela Guarani (Guarani Kaiowá), Cristiane Gomes Julião (Pankararu), Michely Fernandes (Guarani Kaiowá), Michele Perito Concianza Kaiowa, Glicéria Tupinambá (Célia Tupinambá), entre outras.

Diante do contexto do neofascismo e da necropolítica e do atual governo⁶, nos termos de Achille Mbembe (2018), que decide quais corpos devem morrer e que, desde que assumiu o poder em 2018, vem atacando e perseguido os povos originários, violando os direitos à demarcação de seus territórios tradicionais, entre outros ataques, os filmes produzidos pelos olhares indígenas femininos, entre os quais se localiza o filme *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe*, como acentua Graciela Guarani (*et all*, 2021), “são flechas certeiras para balançar e promover rupturas nestas estruturas de um sistema opressor e esmagador que vivenciamos neste país!” (GUARANI, *et all*, 2021, p. 22). A possível chave de leitura, esboçada na citação de Graciela, é a atualização dos acontecimentos passados com a inscrição da história de resistência, em que os elementos cosmológicos são deslocados para darem forma à tecnologia empregada, que reproduz o processo de fortalecimento da ancestralidade e coletividade nas aldeias.

As mulheres engajam-se a um sistema político de descolonização com a prática cinematográfica, em que as relações entre mundos se expandem e a tecnologia, com efeito, se redefine, se convertendo “em uma tecnologia do conhecimento que diverte e educa, mas também permite que práticas sociais sejam fortalecidas ou trazidas de volta à existência” (SCHIWY, 2009, p. 27). A rigor, a importância do audiovisual enquanto instrumento de luta “nas mãos das mulheres indígenas” é também para que se preserve a memória e a defesa de seus territórios, como argumenta Glicéria Tupinambá (2021), permitindo-lhes que “sejam defensoras de sua aldeia, contribuindo para a valorização de seu povo e cultura, dando ênfase para uma visão interior da comunidade” (GLICÉRIA TUPINAMBÁ, 2021, p. 31). É sob essa perspectiva que consiste o documentário, como espécie de atualização do passado ao estabelecer asserções com o mundo histórico,

⁶ Não o nomearei para não poluir este texto.

como compreende Ramos (2013), na medida em que “descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo”, ao contrário da narrativa ficcional, que parte de “atores para encarnar personagens” (RAMOS, 2013, p. 26).

De modo geral, há nas produções audiovisuais indígenas a incorporação – que estrutura a narrativa – de acontecimentos históricos e fílmicos, seja para escapar às representações estereotipadas ou para salvar e manter suas práticas culturais, dando a ver uma realidade que, no dizer de Glicéria Tupinambá (2021), surpreende “grande parte da sociedade, que jamais teve contato ou conhecimento de tais aspectos da vivência indígena”, em questões abordadas nos âmbitos político, territorial e cultural, que vai da “organização interna da frente de luta das mulheres, entre vários outros aspectos culturais e gerais sobre a vivência de sua aldeia, para que assim se desfaçam os preconceitos e estereótipos” (GLICÉRIA TUPINAMBÁ, 2021, p. 33).

AS MULHERES NA TELA: O FOGO QUENTE QUE (DÁ) FORMA A IMAGEM

A leitura do filme *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe (Nahâtê Jokana Pataxi Imamakã, 2019)* merece muito mais espaço do que ao que a ela será dado aqui. Retornar às imagens cosmológicas empreendidas no filme é reencontrar na tessitura da história a força das mulheres pataxó e a reconexão que fazem com a ancestralidade ao partilharem pelo sistema fílmico – que inclui as formas de fazer imagem e suas linguagens “frias” – os saberes, como a reverberar o gesto da partilha pela oralidade ao redor de um fogo. As imagens do documentário podem ser compreendidas fortemente entrelaçadas com o fogo em que se dá o tempo narrativo das histórias, contadas às voltas de uma fogueira no cair da noite.

Se a imagem, tal como uma prática técnica, é questionada sob a forma de um “fogo frio”, como já demonstrado, em que decorre a apreensão fílmica, as memórias e os saberes compartilhados que se manifestam na tecitura narrativa provocarão a constituição da imagem na relação com a cosmologia, em uma dimensão análoga ao

“fogo quente”: o registro das mulheres que conversam, cantam ou discursam constitui uma imagem em que os aspectos cosmológicos adentram o espaço fílmico, dando força às formas de vida de uma imagem que é também flecha (GUARANI *et all*, 2021) e que manifesta o visível e o invisível como elementos da construção de uma imagem que encarna, no dizer de Mondzain (2009), ou seja, que dá carne, e não corpo, à visibilidade. A imagem encarnada se constitui nas seguintes instâncias: “o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação” (MONDZAIN, 2009, p. 26) É o que se pode notar, a partir dessa perspectiva, na com a imagem após a cena de abertura do filme: o canto como a potencialização do saber sobreposto a um plano geral do mar e, ao fundo, o que pode ser um barco – símbolo das expedições invasoras dos portugueses no período colonial. É uma imagem que procura dar conta daquilo que não está visível e que, no entanto, não está ausente; está-se diante de imagens como “formas que pensam” (SAMAIN, 2011) ou como geradoras de “efeito de presença” e “efeito de sentido”, no dizer de Gumbrecht (2010).

As imagens de abertura mostram o fogo como um elemento potente e ao redor do qual se realiza um ritual, na aldeia Barra Vermelha, o qual só saberemos ao final do filme tratar-se do ritual da lua cheia. É a partir desse ritual que as mulheres realizam uma série de atividades, entre as quais o processo de preparação do cauim, que acompanhamos ao longo do documentário, bebida feita a base da fermentação da mandioca.

Nos rituais dos antigos Tupi, o cauim, bebida até então reservada somente aos adultos, era o elo do xamã com o mundo sobrenatural, sendo servido em festas e rituais antropofágicos como forma também de estabelecer relações e alianças. Conforme explica Renato Sztutman (2012), os jesuítas substituíam o vinho pelo cauim para fazer suas festas cívicas, adaptando missas, cantos e danças indígenas, ainda que não suportassem o excesso com o qual os indígenas consumiam a bebida. “O cauim era, portanto, um dos principais elos de comunicação entre índios e missionários, revelando o lugar importante das festas comunitárias na constituição da sociabilidade dos aldeamentos” (SZTUTMAN, 2012, p. 175), que eram lugares coloniais chefiados pelos

jesuítas como modo de ter os indígenas ao seu controle para civiliza-los por meio da religião e do trabalho.

Acompanhamos, como uma roda de conversa, as mulheres preparando a mandioca para a bebida, enquanto riem e conversam sobre variados assuntos de suas vidas, das lutas e do cotidiano na aldeia. Quem prepara o cauim é anciã Dona Neíde (figura 1), está em primeiro plano e conversa com as demais mulheres que a ajudam, dizendo renunciar ao amor para cuidar dos seis netos e, num tom de frustração, conta dos casamentos que teve com indígenas e brancos (não-indígenas), enquanto descasca a mandioca. A presença da câmera parece incomodar quem participa da preparação da bebida, a ponto de Dona Neíde ser questionada se há problema em ser filmada, ao que ela responde que não e explica os procedimentos da “ciência do cauim”, tarefa reservada às mulheres e passada por gerações. Trata-se de uma ação ritual, que representa a cultura e cosmologia do povo Pataxó atravessadas na vida cotidiana das mulheres que, juntas, desenvolvem o sentido da coletividade no “âmbito da vida em comum” (TURNER, 1988, p. 103), na compreensão do sistema ritual enquanto prática cotidiana de uma sociedade que integra os indivíduos às referências místicas e simbólicas. Como define o autor, o rito ocorre em uma liminalidade, em que o tempo, espaço e os indivíduos não são os iguais aos de suas vidas cotidianas, ou seja, no dizer do autor, “as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (TURNER, 1988, p. 102)⁷.

Os rituais envolvem a coletividade da aldeia, como observamos nas cenas de preparação da bebida, mas também no preparo do peixe (figura 2), o que implica, entre outras práticas, um fortalecimento da memória e dos saberes ancestrais. O filme, ao mesmo tempo em que acompanha essas ações, constitui em sua gramática cinematográfica um filme-ritual, pois é “feito ao mesmo tempo em que o ritual”, como

⁷ A título de exemplo, essa caracterização de Turner (1988) nos remete ao filme etnográfico de Jean Rouch (1954), *Les Maîtres fous (Os mestres loucos)*, no qual mostra o ritual Haouka. Após o ritual, que inclui a possessão e o sacrifício, há a volta ao cotidiano, e cada um dos participantes são vistos de forma diferente ao que foi apresentado por Rouch durante o ritual.

já ressaltado por Alvarenga (2021, p. 50). Há, nessa fusão de rituais (entre filmar o ritual e remeter precisamente ao mesmo, durante o processo de feição da imagem), a constituição da própria imagem cosmológica de que estou a tratar aqui: por um lado, um imagem que tem em sua construção a linguagem cinematográfica, fazendo com que os saberes operem do invisível ao visível, sob a oralidade, e, por outro, a elaboração do ritual propriamente dito atravessado pela cosmologia, em que a câmera nos dá a ver os elementos visíveis no espaço fílmico, ainda que fenômenos não visíveis são trazidos em cena, mas que permeiam o canto, a reza em volta da fogueira ou mesmo o preparar do cauim ou do peixe.



Figura 1 . A preparação do cauim



Figura 2. A preparação do peixe

Fonte: Fotogramas do filme *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe*

A Aldeia Mãe, localizada no extremo Sul da Bahia e à beira mar, a despeito de toda resistência e luta, é também um lugar de ferida e trauma ainda presentes na memória do povo Pataxó, como Fogo de 51, conhecido como a Revolta de Barra Velha, ocorrido em 1951, que resultou em massacres de indígenas por parte de policias militares que invadiram a Aldeia com o pretexto de que indígenas estariam saqueando armazéns em Corumbau, dando margem para futuras invasões violentas. Traumas que se somam as feridas deixadas pelos colonizadores. Conforme Sztutman (2012), “a região baiana foi palco do contato mais acirrado entre colonizadores e indígenas, justamente por se tratar do núcleo da colônia” (SZTUTMAN, 2012, p. 174), deixando toda sorte de epidemias e seus efeitos que devastaram e exterminaram grupos inteiros, ainda segundo o autor.

A resistência que ressoa no filme é contra essa pressão histórica, que reverbera no tempo, sobretudo no contexto atual plasmado por um Governo Federal guiado por sua política genocida, e dos ataques que os povos originários vêm sofrendo com a violação do direito à demarcação de suas terras pelo próprio Estado – refiro-me à aprovação pela Câmara e sua Bancada Ruralista do Projeto de Lei 490/2007, que pretende criar um “marco temporal” para demarcar as terras ocupadas até a Constituição, o que viola os direitos de demarcar as terras tradicionalmente ocupadas pelos povos ameríndios. O canto da Mestra Maria Coruja (figura 3) em *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe*, logo após a cena do início, atravessa todo o filme, além de parecer ecoar “do outro lado do oceano” (ALVARENGA, 2021) que aparece com a sua voz embargada de emoção, que canta “os primeiros brasileiros somos índios”, com o som das ondas do mar. Logo depois, a montagem apresenta novamente Maria Coruja que, ao cantar, não consegue conter as lágrimas. Segundo Bonfim (2021, p. 20), Maria Coruja é uma liderança que teve um protagonismo e importância para a conquista do território Barra Vermelha, sendo “considerada por todo o povo Pataxó como uma biblioteca viva”. O canto da anciã reverbera nas histórias que serão contadas sob o ponto de vista das mulheres, que são filmadas sempre em primeiro plano, sobre a aldeia em que vivem, para falar de suas lutas, corpos, direitos e de suas artes. Esses aspectos são colocados em diálogo no âmbito da sociologia da imagem, segundo Cusicanqui (2015), pois se deve dar atenção entre as conexões do “imediatamente vivido” com urgências de uma época. Por meio dessa consciência é que “os microespaços da vida cotidiana” são extraídos, dando a ver histórias que aconteceram e que acontecem agora em si” em metáforas e alegorias que, além de serem a ação política, “conectam nosso olhar sobre os fatos com os olhares de outras pessoas e comunidades” (CUSICANQUI, 2015, p. 24).



Figura 3. Imagem de abertura com o canto da Mestra Maria Coruja
Fonte: Fotograma do filme *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe*

Dessa maneira, as imagens do filme, no desenvolvimento das histórias que as mulheres contam e cantam, criam a “feição da vida”, na esteira de Focillon (1983), de formas de vida que constroem o espaço e a matéria da cena fílmica e, por sua vez, a latência de seus aspectos cosmológicos. Focillon (1983) advoga que o mundo das formas se apresenta tal como a vida orgânica, ou seja, o mundo da natureza que “desenha espirais, esferas, meandros e estrelas”, para a constituição de um espaço comum que, nessa perspectiva, surge com a trajetória de luta dos povos ameríndios e a subjetivação da resistência frente aos processos de colonização e de violência. Ao longo desse processo e na constituição da história tal como apresentada pelas mulheres Pataxó, como destaca Cusicanqui (2010), “o mundo indígena não concebe a história de forma linear, e o passado-futuro estão contidos no presente: regressão ou progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo em cada conjuntura e dependem de nossas ações mais do que de nossas palavras” (CUSICANQUI, 2010, pp. 54, 55).

No filmar do cotidiano da Aldeia Mãe e ao colocar como abordagem a força das mulheres, são imagens que, construídas com o “fogo frio”, retornam para inscrever os saberes do povo Pataxó, retomando o gesto circular da cena com a qual inicia e termina, pois as cenas são circulares tanto “porque as mulheres se colocam em círculo para escutarem umas às outras quanto porque quem filma e quem capta o som da cena também fazem parte desse mesmo círculo” (ALVARENGA, 2021, p. 52). Em *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe*, as imagens são flexas, mas, também, fogo.

CONSIDERAÇÕES

Neste texto, busquei problematizar como o documentário potencializa formas de vidas constituídas nas imagens como cosmologias do povo Pataxó. De maneira análoga, as imagens surgem das relações entre os saberes tradicionais e os conhecimentos de sua gramática canonizados no audiovisual.

Nota-se, assim, como a imagem pode operar como fogo, para usar a expressão de Vanuzia Bonfim, ao se posicionar na relação com a ancestralidade, em seus domínios do visível e invisível, e dos procedimentos de construir uma cena fílmica – como elementos para pensar as estratégias poéticas e políticas de construção das imagens, no acolhimento das práticas tradicionais dos saberes dos povos indígenas, pois, segundo Mondzain (2009), “o invisível habita o visível; tudo passa pelo ver, não pelos olhos, mas pela escuta da palavra, modificando a sua apreensão” (MONDZAIN, 2009, p. 33). Essa “escuta da palavra” é o que mobiliza o filme na dimensão de relacionar as histórias das mulheres indígenas Pataxó com as formas de vida nas imagens, seja por meio do que vemos no plano visível ou do que está invisível no campo da imagem, como, nesse sentido, é colocado na imagem-canto de abertura com a mestra Maria Coruja.

Há em *Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe* (2019) o processo de construção das imagens que se vale da cosmologia, por isso o termo “imagem cosmológica”, que uso para referir-me a uma modalidade de cultura visual na produção indígena em que se dá na força enunciativa dos saberes tradicionais desses povos. Uma imagem em que, no seu interior, habitam os “seres-tierra”, como denominado por Cadena (2020) a multiplicidade de agentes não-humanos. Contudo, nessa mesma imagem, pode operar, em sua forma política, um gesto contra a “transparência redutora” a partir de “uma força de opacidade em ação” (GLISSANT, 2021, p. 89).

O documentário se articula, assim, à cosmologia Pataxó ao transcender o regime de historicidade e de socialidade da ontologia ameríndia pelas palavras das mulheres, em suas atividades coletivas e mobilizações políticas. Desse modo, parece-me que há no

documentário indígena, ainda que assumindo os riscos que este termo possa gerar, pois se trata de um conceito amplo por abrigar experiências de diferentes etnias e com variados propósitos de interesse, conforme nos lembra Brasil (2012), uma proposta política que institui as cosmologias com uma forma de pensar e fazer visualidades. Há implicado, nessa definição, uma oscilação entre o que é dado a ver, no plano visível, e o que é integrado a uma opacidade (GLISSANT, 2021) de modo a preservar, assim, as formas de vida que são colocadas na visibilidade. A metáfora de Vanuzia Bonfim, da qual parti para sustentar o argumento, que não se esgota aqui, quanto aos imbricamentos de técnicas de fazer imagem às epistemologias dos povos indígenas, sinaliza a necessidade de pensar outras maneiras de dialogar e estudar a multiplicidade dos cinemas indígenas, uma vez que novas figurações de fazer cinema, implica novas formas de pensar o cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Medios sin fin**. Notas sobre la política. Pre-Textos, Valencia, 2010.

ALVARENGA, Clarisse. **O movimento circular das mulheres na Aldeia Mãe**. Catálogo da Mostra Amotara: Olhares das Mulheres Indígenas. Organização Joana Brandão Tavares. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021.

BOEHM, Gottfried. **Aquilo que se mostra**. Sobre a diferença icônica. In: Pensar a imagem / Emmanuel Alloa, (org.). – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BONFIM, Vanuzia. **O protagonismo da mulher Pataxó da aldeia Barra Velha** (Mestrado Profissional em Ensino e Relações Étnico-Raciais) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Aldeia Barra Velha, Porto Seguro, 2021.

BERNARDET, Jean-Claude. **Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade**. In: Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

BRASIL, André. **Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância**. Revista FAMECOS, Porto Alegre. V. 17, p. 190-198, setembro/dezembro, 2010.

_____. **Bicicletas de Nhanderú:** lascas do extracampo. Devires (UFMG), v. 9, p. 98-117, 2012.

CADENA, Marisol de la. **Cosmopolítica indígena en los Andes:** reflexiones conceptuales más allá de la «política». Traducido por Cristóbal Gnecco (Universidad del Cauca). Tabula Rasa, 33, 273-311, [2010]. 2020.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. **Cineastas Indígenas e pensamento selvagem.** Belo Horizonte. Revista Devires, V.5, N2, p.98-125, dez.2008.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Por uma história indígena e do indigenismo. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios.** São Paulo, Ubu Editora, 2017.

CUMES, Aura Estela. **Mujeres Indígenas, Patriarcado Y Colonialismo:** Un Desafía A La Segregación Comprensiva De Las Formas De Dominio. Anuario Hojas de Warmi. 2012, n. 17. Seminario: Conversatorios sobre Mujeres y Género ~ Conversações sobre Mulheres e Gênero.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen:** ensayos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa:** una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires Tinta Limón, 2010.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas,** seguido de elogio da mão. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

GLICÉRIA TUPINAMBÁ. **Luz, câmera e ação nas mãos das mulheres indígenas.** Catálogo da Mostra Amotara: Olhares das Mulheres Indígenas. Organização Joana Brandão Tavares. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação.** Tradução Marcela Vieira; Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2021.

GUARANI, Graciela; BRANDÃO, Joana; FERREIRA YXAPY, Patrícia; *et all.* **Um cinema que é flecha certa:** olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas. Catálogo da Mostra Amotara: Olhares das Mulheres Indígenas. Organização Joana Brandão Tavares. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021.

GUIMARÃES, César. **Filmar os terreiros, ontem e hoje.** Perspectivas em Ciência da Informação, v.24, número especial, p.23-36, jan./mar. 2019.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir, Rio de Janeiro, Contraponto: Editora Puc-Rio, 2010.

LENCLUD, Gérard. **"A tradição não é mais o que era"**. Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia (1987). História, histórias. Brasília, vol. 1, n. 1, 2013.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. **"Voltas ao passado"**. Mana. Estudos de Antropologia Social, vol. 4, n. 2, 1998.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: n-1, 2018.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Tradução: Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009.

_____. **A imagem entre proveniência e destinação**. In: Pensar a imagem / Emmanuel Alloa, (org.). – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PORFÍRIO, Iago & OLIVEIRA, Lucas Timoteo de. 2021. **"Antonio Bispo dos Santos"**. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<https://ea.fflch.usp.br/autor/antonio-bispo-dos-santos>>. Acesso em: outubro/2021.

QUEIROZ TESTA, Ana. **Caminhos de criação e circulação de saberes**. En: Rel. PT Redes Ameríndias, CESTA- USP, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SAMAIN, Étienne. **As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg**: entre antropologia, imagens e arte. Revista Poiesis, 17, p. 29-51, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília, INCT/UnB, 2015.

SCHIWY, Freya. **Indianizing Film**. Decolonization, the An-des, the Question of technology. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.



SZTUTMAN, Renato. **O Profeta e o Principal:** A ação política ameríndia e seus personagens. São Paulo, Edusp, Fapesp, 2012.

TURNER, Victor W. **El proceso ritual:** Estructura y antiestructura. Versión castellana de la Editorial, revisada por BEATRIZ GARCÍA RÍO. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., 1988.

Recebido em 31 de julho de 2021

Aprovado em 03 de novembro de 2021