

A DESMONTAGEM DA EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA: A ABERTURA DO FILME ETNOGRÁFICO COMO INSTALAÇÃO

THE DISASSEMBLY OF THE ETHNOGRAPHIC EXPERIENCE: THE OPENING OF THE ETHNOGRAPHIC FILM AS INSTALLATION

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz¹

¹Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Neste artigo busco discutir a desmontagem do filme etnográfico e sua abertura na forma de Instalação. A pesquisa realizada com os Avá Guarani das margens transnacionais do rio Paraná conta uma história de esbulho territorial que é defrontado por cosmopolíticas guarani. Aprender a ver com os povos guarani é o desafio da aprendizagem que a experiência etnográfica ampliada proporciona para o público. Dialogo aqui com Rancière (2015), pensando a passagem do representativo para o regime estético das artes, e com o giro relacional de Bourriaud (2002), visando pensar a experiência da remontagem do filme sob a forma da Instalação.

Palavras-chave: guarani; desmontagem; filme etnográfico; cinema expandido; antropologia multimodal.

ABSTRACT

In this article I seek to discuss the disassemblage of the ethnographic film and its opening in the form of Installation. The research carried out with the Avá Guarani from the transnational banks of the Paraná River tells a story of territorial dispossession that is faced by Guarani cosmopolitics. Learning to see with the Guarani people is the learning challenge that the expanded ethnographic experience provides for the public. I dialogue with the theories of the passage between representative form to an aesthetic regime of the arts (Rancière, 2015) and with the relational turn (Bourriaud, 2002), thinking about the experience of reassembly film in the form of Installation.

Keywords: guarani; disassemblage; ethnographic film; expanded cinema; multimodal antropologia.



Esta obra está licenciada sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

A DESMONTAGEM DA EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA: A ETNOGRAFIA COMO INSTALAÇÃO

Certa vez, em um diálogo sobre montagem teatral, no Peru, assisti a um trabalho em que os atores e atrizes de uma companhia de teatro apresentavam desmontagens de seus trabalhos. Na desmontagem, a atriz Ana Correa se transformava em personagem de si mesma e fazia uma revisão de cada trabalho seu e suas razões de ser, concebidos em diferentes momentos da recente história do Peru. Ileana Diéguez (2010), ao analizar o trabalho de desmontagem cênica das obras do coletivo peruano de teatro Yuyachkani, argumenta que “a desmontagem da narrativa, praticada pelo grupo, revela um tecido de poder que começa a representar a crise de suas formas de narrar” (Diéguez, 2010). A magnífica desmontagem que os Yuyachkani nos apresentavam não era somente constituída por fragmentos das obras por eles encenadas nas últimas quatro décadas, mas reflexões sobre os personagens construídos no trabalho da atriz, seus contextos e linguagens como consequências uns dos outros. Nessa desmontagem, a atriz Ana Correa nos conta sua trajetória nas últimas décadas, desde Lima. Ao final da desmontagem, na obra mais recente, a que encontra a Amazônia e o corpo indígena, a cena exige do público interação. Não cabe mais ficar sentados assistindo, mas andar de encontro ao outro, numa obra em que a relação personagem-público é o próprio acontecimento cênico.

A desmontagem, na acepção do coletivo teatral peruano, implica na atualização cronológica dos fragmentos das peças que articulam uma trajetória e suas razões. Assim, o público viaja entre os contextos, seus dramas e a linguagem constituída a cada instante. Uma espécie de “efeito de distanciamento” brechtiano se produz na audiência e vemos a história passar, com seus conteúdos e as respostas do coletivo Yuyachkani. O duplo atriz/personagem que vemos em cena e o ritmo do passar das elaborações cênicas a cada instante da história peruana configuram as formas estéticas construídas pelo grupo. Ao fim da trajetória, a quarta parede teatral se rompe e a performance nos acolhe em corpo presente. Evidencia-se, assim, a obra como relacional, realizando-se efetivamente na circulação.

Tais experimentos contribuem para construir no público outras perspectivas para além de consumidores de entretenimento, vendo-se diante de processos criativos que são também percepções que comunicam aprendizagens. Quando a atriz Anna Correa encontra os povos indígenas do Peru, a linguagem adotada é a da performance, ser apenas um corpo diante de outro. Um corpo suficiente que, por sua presença, já conta outras histórias (ou conta histórias de outra forma, com a pele).

No campo das artes plásticas há igualmente uma série de aproximações com as artes da performance. Estas são “experimentações ativas e

intervenções emancipatórias” (Guzzo; Taddei, 2019), que se aproximam da concepção de uma arte relacional (Bourriaud, 2002) e indicam as correlações entre montagem, espaço e acontecimento (Kaprow, 1967).

Em meu trabalho, a desmontagem do filme etnográfico e a volta ao “arquivo” produzido entre os anos de 2012 e 2024 junto aos Guarani Nhandeva do Mato Grosso do Sul, experimenta agora a edição de cápsulas de vídeo que apresentam fragmentos à interação do público. A performatividade da Instalação convoca o público para assumir o lugar do interator; encontrando no público da obra, aliados virtuais. Neste artigo viso discutir as formas da escrita etnográfica e as implicações da linguagem da instalação como experimento imersivo que convida o público a se relacionar com fragmentos da pesquisa etnográfica.

FILMAR SÉRIES

Na obra de David MacDougall, em *Doom School Series*, a produção acompanha uma geração de alunos da escola de mesmo nome. Em cada episódio da série vemos um instante, uma relação com o mundo filmado. Os episódios são edições parciais apresentadas no processo da relação com o filmado, são filmes independentes que se complementam. Nos filmes de David MacDougall temos sempre, como público, esta consciência de que acompanhamos a interação do antropólogo com seus outros. Assim é que podemos entender o que ele chama de a interatividade do cinema. A realidade que se mostra ao filme é produto dessa interação.

Assim também vemos em Celso e Cora de Gary Kildea, o câmera convive com a família de Celso e Cora em seu espaço doméstico em Manila, nas Filipinas. Ele é também *cumpare*, a categoria que permite a intimidade para dar a ver a vida. Como entende David MacDougall, no filme etnográfico vemos, então, além da vida ela mesma filmada pelo olhar do diretor, vemos esse espaço entre dois mundos buscando aproximar-se, conhecerem-se mutuamente e, assim, como público, conhecemos também.

Neste artigo me proponho a discutir a passagem da linguagem filmica para a experiência de expandir o cinema para a linguagem da Instalação, com o objetivo de permitir outras formas de imersão no material etnográfico, para além da narrativa filmica. Assim como MacDougall, também produzo séries em que cada uma das edições parciais apresentadas revela as formas da compreensão em um instante, e outro; vemos, assim, o caminho da produção do conhecimento antropológico.

A desmontagem do filme etnográfico abre, então, a narrativa filmica a outras interrogações que dizem respeito ao próprio fazer da pesquisa etnográfica. A edição de sequências, na reconstrução de ações realmente havidas, vistas pela câmera, são sempre abordadas desde uma posição, a que foi possível construir nas relações em campo.

A montagem estabelece relações entre planos. Segundo Bordwell e Thompson (2013) essas relações podem ser gráficas, rítmicas, espaciais

ou temporais (Bordwell; Thompson, 2013, p. 352). A montagem encadeia, narra, constrói um ritmo. A fluência da experiência narrada em suas velocidades reconstrói as intensidades do vivido em campo, sob a forma do filme. A escrita do filme etnográfico é uma escrita sensível, que visa comunicar a experiência sensível da etnografia ao público.

Em *Nhande Ywy*¹ (2019) e na série que o sucedeu *Ka'aguy Pohan/Remédios do Mato*², *Sabedoria das Mulheres/Kunha Arandu*³, *Nossa Roça/Ore Kokue*, (e no longa metragem *Terra invisível*, em processo de edição), por meio da montagem aproximamos instantes e assuntos. Assim, no filme etnográfico *Nhande Ywy/Nosso Território* (2019), apresentamos a chegada a campo destacando as formas de apresentação da pesquisa pelo cacique Elpídio à comunidade, o que é seguido de rodas de conversas em torno do chimarrão, sobre o território e a história de extração da erva-mate na região; o que é sucedido pelo canto-dança como forma de me fazer bem-vinda à comunidade. Nesta montagem, uma sequência apresenta a preparação da *chicha*, em que se introduzem os fazeres das mulheres e meninas, é sequenciada pelo canto-dança noturno, fazer chicha para o canto-dança. O dia de banho na cachoeira e a conversa sobre a terra por retomar, do outro lado do rio, a terra mais fértil para a roça do milho branco, são seguidos da ida à terra proibida, onde a memória do atentado sofrido emerge.

É importante também observar as montagens que operam no próprio campo e que ultrapassam o regime da representação. A terra ativa memórias, lugares específicos guardam experiências que emergem como lembranças que irrompem, atualizando *pathos* realmente vividos mais que narrados para ou pelo filme. A montagem narrativa deve restituir a cada instante o seu *pathos*.

Neste momento do percurso experimentamos abrir a narrativa filmica em espaço museal, propondo outra forma de experiência para o público, a da imersão em paisagens sonoras e imagens, cenas, fragmentos de vídeo, como forma de aprofundar a imersão do interator no material filmado produto da pesquisa etnográfica. Esta experimentação tem sido tanto digital quanto sob a forma da instalação; neste artigo vamos discutir a concepção do trabalho e o desenho da Instalação. Agora a experiência da pesquisa se detém em um duplo movimento, organizar a partir de fragmentos de vídeo narrativas expositivas em que o interator possa encontrar, desde diferentes sentidos como a visão, a audição, o olfato e o paladar, algo da experiência intensa que se faz ao entrar em contato com o mundo guarani. Abrir o filme numa Instalação em espaço museal.

A MONTAGEM E O INTERVALO

A noção de imagem-dialética de Walter Benjamin confere valor aos fragmentos e afirma o choque como produtor de novas leituras do agora. Na obra das *Passagens* o autor compila fragmentos de obras literárias, escrituras do XIX visto por diferentes posições. Em suas críticas finas aos produtos de cultura de seu tempo, não deixa de ver os intervalos que os caracterizam como produtos de barbárie. Didi-Huberman (2012) discutindo a noção de montagem, em *Arde la imagen*, se pergunta: a que tipo de conhecimento dá lugar a imagem? O caráter de tal conhecimento seria não específico e aberto. O autor estuda como a montagem warburgiana opera por associações, adições de conexões sêmicas. Uma fotografia, um contexto, outra, outro; na experiência da recepção estabelecemos conexões entre durações. O intervalo entre uma imagem e outra seria então este espaço em que, pela experiência, conectamos sentidos.

O cinema pode captar o fluxo do tempo-espacó filmado. A montagem reorganiza este fluxo. A teoria da montagem de Eisenstein (2002¹) concebe que a leitura da obra pode ser conduzida pela construção do sequenciamento de imagens, que podem se opor, gerando uma experiência de recepção que é organizada pela narrativa, no trabalho da montagem. À dimensão da montagem horizontal, isto é, o sequenciamento das imagens, se adiciona uma montagem vertical, que é a sonora. O som também (e a música) pode operar reforçando ou opondo-se às imagens. O objetivo da montagem é conduzir o *pathos* dramático, em peripécias.

Na narrativa guarani o demiurgo cria e vigia os seres na terra. Os enredos sempre incluem transformações, o mundo era breu e fez-se o sol, mas no final os gêmeos sol e lua sobrevivem às avós onça (Pierri, 2013). O risco de entrar no mato e ter um mau encontro e ser levado para outros mundos, o da onça, o do boto é recorrente em diversos relatos. O risco do *jepotá* – transformar-se em animal - é sempre observado, busca-se o conhecimento do outro, mas as relações de alteridade são sempre espaço do perigo. Meu ponto aqui é esta noção de transformação tão cara à literatura etnológica sobre os povos das terras baixas da América do Sul, que frisa uma concepção ameríndia, sua preocupação com a possibilidade de ‘de vir outro’. Essa possibilidade na montagem de *Terra invisível* aparece indicada como mudanças de ritmo na montagem. Imagens potência.

A desmontagem do filme etnográfico *Nosso território/Nhande Ywy*, em situações, cenas e personagens encontra uma forma de cinema expandido na linguagem da Instalação. O objetivo é intensificar a transmissão da experiência etnográfica e a imersão que ela provoca, tornando mais concreta a experiência do público. Isso exige regressar ao arquivo de imagens constituído pela pesquisa etnográfica, selecionando instantes, imagens que bastam por si mesmas, num elogio da presença mediada pela imagem.

OS GUARANI E O TERRITÓRIO

O longo processo de esbulho territorial que os guarani Nhandeva vivem (Santos, 2017) foi aprofundado com o alagamento das margens do Rio Paraná, território ancestral Guarani transfronteiriço, em meados dos anos 80, com a construção da hidrelétrica de Itaipú. Em Guaíra, Paraná, a Terra Indígena retomada Guassu Guavirá foi sede da Aty Guassu do oeste do Paraná. O Estado brasileiro na sua história recente que não deixou de ser história colonial causa problemas sobre os quais não se responsabiliza. A Retomada Guassu Guavirá é outra consequência direta da inundação do lago de Itaipu, em Guaíra. Assim como do outro lado do Rio Paraná, no Mato Grosso do Sul, a Reserva Indígena Porto Lindo foi superpovoada desde os anos 80 por também receber as parentelas dos *Tekoha* afetados pelo lago de Itaipu. Também por esta razão a situação da população na reserva leva os Nhandeva a recuperarem a área de *Ywy Katu*, a retomada próxima à Reserva indígena Porto Lindo. As ironias existem no mundo: dentro da hidrelétrica de Itaipu, a loja de artesanato se chama Ñandeva.

Com meus olhos de etnógrafa vejo a montagem do mundo ele mesmo, tal como ele se encontra hoje: marcado pela sobreposição de mundos diferentes. A presença colonial e os vestígios da terra sem mal coexistem. Os brasiguaios de cá e de lá da fronteira, devastando toda mata, contratam os guarani como proletários rurais, que lutam por retomar as condições de possibilidade de seu modo de existência. Essa montagem tensa de fragmentos em oposição corta o material gravado restituindo ritmos e durações para as sequências. Cortar é cortar o tempo.

A literatura etnológica sobre os povos Guarani é abundante e toda ela indica as relações de alteridade por eles estabelecida com o território, ele mesmo dotado de agência (Cadogan, 1950; Nimuendaju, 1987), aspecto que também pude aprofundar em minhas publicações anteriores (Ferraz, 2019, 2020, 2023a, 2023b).

Esta região tem muitos portos de rio, lugares por onde os guarani navegavam. Ao lado de Potrero Guassu, a Retomada onde baseei minha pesquisa, fica Sete Quedas, cujas cataratas foram submersas pelo lago da hidrelétrica. No desenho do mapa que o cacique Elpídio Pires faz, o traço azul que recorta toda a terra de Potrero Guassu delimitada pelo Estado desagua no seu Rio Piquiri. Grandes conhecedores das águas, os Guarani têm qualidade de vida. Esta região é pensada por eles como o centro do mundo, o aquífero guarani, umbigo do mundo, como dizem os guarani, *ywy pyte*. A Serra de Mbaracaju e a serra Formiga oferecem a coluna vertebral da terra, de onde baixam as águas, que se levantam nutrindo a *terra sem mal*.

Figura 1 – *Ywy Maraey* se faz visível quando se canta *porahay* com *mbaracá*.



Fonte: Arquivo da Autora (2022).

Seu Elpídio nos ensina o seu saber na pintura espontânea para o diálogo etnográfico. A primeira montagem aqui é a que está presente na própria narrativa guarani, aquela da coexistência de dois mundos: esta terra má (*ywy vai*) e a Terra Sem Males (*ywy maraey*), que é sincrônica a esta em que estamos, ocupa uma dimensão superior e vertical a ela. Assim *Kuaray*, o sol, é já um *Nhanderu* na *Ywy maraey*. A primeira montagem própria às narrativas guarani fala dessa linha de fuga, a terra sem mal que nos aguarda, onde chegarão somente aqueles que podem, quando deixarem a terra má.

A literatura etnológica recente sobre os povos tupi-guarani tem destacado o tema dos “donos”. Joana Cabral (2012) com os Wajapi nos ensinam que as plantas têm dono, assim como a mata. *Nhanejara*, o dono da mata, é também nosso dono, ele determina os acontecimentos e a possibilidade da vida nessa terra. A consciência dessa posição vulnerável de filhos da Terra é presente neste mundo em que quem fala é o *Mbaracá*. Para além da oposição Natureza/Cultura, que estrutura o pensamento moderno, a Terra é outra e ela tem agência. O sonho é o campo da imagem privilegiado pelos Guarani. Tento, com os meios do cinema, restituir esta potência cosmopolítica que os guarani reafirmam em suas narrativas próprias. A imagem como representação visual torna-se incapaz de restituir à experiência do público as dimensões do invisível.

MONTAGEM VERTICAL: O SOM

O *mbaracá* na trilha sonora em *Nhande Ywy* se faz presente na montagem de algumas sequências. Na abertura do filme, o som faz a

ponte para a primeira sequência em que, atravessando uma cerca de arame farpado, a parentela guarani volta para a casa.

O som do *mbaracá* reaparece na sequência da preparação da *chicha*, já que esta é a bebida da alteração coletiva, que se monta à sequência do *jeroky* (canto-dança) noturno.

Há uma elipse temporal entre a preparação da chicha e o canto-dança, depois do pôr-do-sol. As imagens gravadas na noite escura mal deixam ver as silhuetas que se delineiam contra o fogo de uma coivara ao fundo. O coro de mulheres que toca o *taquapu* no contra-luz do fogo, monta-se com a roda em dança, com a festa já animada. A condução da alegria, na brincadeira no *Tekoha*, é processo de embebedamento coletivo, festa, canto e dança e *jerovya*, jogo do pauzinho, descrito por Nimuendaju. O canto-dança guarani é o que aparece escrito em toda parte na linguagem dos signos sensíveis que aponta a linha de fuga que caracteriza o seu modo de existência.

A PRESENÇA DO OUTRO PONTO DE VISTA: O INSERT EM NHANDE YWY

Um *insert* de imagens recebidas de registros de celulares de jovens avá guarani, na retomada Potrero Guassu, na montagem de *Nosso Território* faz com que o tom da montagem se quebre. Uma ruptura formal, o filme perde unidade, choque. Uma quebra, um susto: um tiroteio é visto ao longe; a câmera vai para o chão. Os jovens que produzem o plano de ponto de vista rastejam no capim, dois rapazes dialogam entre si, uma respiração alterada, estamos no meio de um tiroteio. Alguém caiu. Quando a câmera é incorporada pelos guarani, o registro da retomada já não representa, é vida ou morte, chegamos a um lugar antes do simbólico.

O material foi produzido pelos adolescentes que estavam acompanhando a ação de retomada da terra já delimitada, mas ainda ocupada pela fazenda com seus celulares. As imagens mostram um panorama de paisagem de campo com mata ao fundo, são muitos os tiros que ouvimos, os jovens se escondem atrás de árvores, depois se jogam no chão e comentam que alguém foi atingido. O registro foi entregue a mim pelos jovens, quando organizamos uma noite para ver os arquivos produzidos por eles. Em seus vídeos documentam a entrada da polícia na terra indígena, armada com seus grandes rifles, procurando os guarani que estavam na ação. O visionamento de seus registros de celulares acaba por ser uma denúncia da ação dos fazendeiros e da polícia na terra indígena retomada.

Brasil (2013b) chama a atenção para este trabalho de câmera dos guarani que apresenta uma câmera-corpo que interage de dentro das ações do mundo filmado. A câmera de Ariel Ortega come, dança, dialoga com seus interlocutores, em *Duas aldeias, uma caminhada*. Ortega (2024) lida com o tema em *A transformação de Canuto*, mas é sob a forma da escultura que ele se revela em seu avô onça. Brasil (2013a) ressalta as

características do documentário moderno presentes na filmografia guarani, como a presença do autor num “antecampo” interagindo, participando das cenas filmadas e caracterizando um “regime performativo da imagem” (Brasil, 2013a, p. 599).

Na circulação de *Nhande Ywy/Nosso território*, na Mostra da Reunião de Antropologia do Mercosul RAM, em Posadas, Argentina, o comentário de Ariel Ortega, cineasta guarani Mbya, propõe que o trabalho da câmera “parece um deles filmando”. Me felicitou; fiquei feliz. A única possibilidade para a antropologia é a do “devir outro”.

Lapoujade, analisando as obras de Souriau, discute como ver os diferentes modos de existência e reforça a necessidade de habitar o ponto de vista: “Mais uma vez, as perspectivas não são exteriores ao mundo, o mundo é que interior a elas” (Lapoujade, 2017). Na antropologia social Marilyn Strathern (2013) vem ressaltando há décadas a fundamental importância da antropologia contemporânea colocar o problema do olhar, reforçando o posto na utopia malinowskiana de “Ver o mundo com os olhos do outro”, mas para isso é necessário “aprender a ver” nesse mundo outro, deixando (ou reconhecendo) as convenções de nossa própria formação. Strathern sublinha ainda a lição melanésia do caráter relacional de todo pensamento.

A terra ela mesma é outra, Gaia, ser compósito de que somos todos parte, em simbiose com as águas, ela respira em suas partes. Donna Haraway (2016) é uma das autoras que tem sublinhado a urgência de ficarmos com os problemas postos pelo *Plantationceno*, que destrói imensas regiões biodiversas produzindo os desertos verdes da monocultura exportadora. As terras apropriadas pelos colonos e distribuídas pelo Estado brasileiro, em seu processo de territorializar os povos nas Reservas Indígenas para liberar terras, são hoje desertas. As pragas se multiplicam nesta região, as mandiocas são tomadas por fungos dentro do solo e as lagartas povoam as roças de milho. Efeitos ferais (Tsing, 2019), sinais do fim do mundo previsto na cosmologia Guarani reanimam a presença dos *nhanderu* a cantar-dançar com seus *Mbaracá*.

FILMANDO OS REMÉDIOS DO MATO ENTRE MUNDOS

Durante a pandemia de Covid 19, fui demandada a elaborar projetos que apoiassem a comunidade. Construímos assim um projeto sobre os conhecimentos médicos e a fitoterapia guarani. O objetivo do projeto era estabelecer uma ponte entre os conhecimentos das gerações, entre os mais velhos, conhcedores das curas que assolam a Terra e os corpos que nela habitamos, e os mais novos, escolarizados desde pequenos a aprender as letras dos brancos. Esta ponte operaria no momento da produção, em que jovens visitariam e entrevistariam seus parentes mais velhos, e na circulação e devolução dos produtos do trabalho à Escola indígena.

O trabalho se organizou então em visitas no interior de parentelas, em que caminhadas pelos pátios das casas e pelo mato, culminavam pelo ato de identificar as plantas. Essa foi a base para o processo de reconhecimento de uma fitofarmacologia guarani. Este processo de reconhecimento, imaginado no projeto, ficou frustrado pela impossibilidade de devolver as imagens das detentoras dos saberes da medicina guarani para dentro, até o momento, pela perseguição das Igrejas protestantes e evangélicas contra os sábios e sábias avá guarani.

Etnografar os processos, desmontando os filmes, faz-nos visibilizar os dispositivos da pesquisa antropológica. Assim, vemos a pesquisa e seus contextos, os regimes de imagem dados, os discursos possíveis e os impossíveis a cada contexto. A desmontagem permite iluminar fragmentos e aspectos da pesquisa, tecendo um *tableau*, uma colcha de retalhos, montagem como síntese visual de uma experiência gravada.

DA POÉTICA À ESTÉTICA

Discutindo o momento estético das artes, Rancière (2015) retorna à *Poética* para caracterizar a tragédia como “de um pathos do pensamento oposto à lógica representativa de ordenamento da ação” (Rancière, 2015, p. 48). O “regime representativo da arte” encontra sua base na elaboração aristotélica da *mimesis* (Rancière, 2015, p. 49). Um regime de contenção mútua do visível e do dizível. Apresentando intrigas ordenadas que caracterizariam a “idade representativa” da arte. Em *A partilha do sensível*, Rancière diz:

O pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração. E seu momento inaugural foi com frequência denominado realismo, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado da narrativa sobre o descriptivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história (Rancière, 2009, p. 35).

A presença mais que a representação. A proposição apresentada neste artigo consiste no convite ao expectador a uma participação ativa, à relação com o modo de existência guarani. A interatividade que a imersão propõe se aproxima da forma da sinestesia em que o conjunto dos sentidos se engaja numa experiência. Essa forma de relação já está distante do “entretenimento” conduzido pela narrativa.

Guénoun (2009) discute o ver como conhecer no mundo grego. Citando Aristóteles recupera: “se gostamos de ver imagens, é porque, olhando-as, aprende-se a conhecer e se conclui a respeito do que cada

coisa é, como quando se diz: este aqui é ele". (Guénoun, 2009, p. 27). O prazer do reconhecimento, na experiência com a representação trágica, se liga ao conhecimento. Guénoun desenvolve "Aquele que vê, raciocina. Como dizíamos: teoriza. E o seu prazer provém disto" (Guénoun, 2009, p. 27). Em matéria de representação conhecer seria reconhecer, mas além disso, geraria uma intelecção. O campo da *mimesis* trágica "não parece conhecer o nosso afastamento entre a imagem e o real" (...) As emoções entram neste campo "purificadas por sua inscrição no registro de uma atividade de conhecimento. E que isto seja o que caracteriza a operação catártica" (Guénoun, 2009, p. 36).

Refletindo sobre a atividade da recepção das imagens em outros trabalhos (Ferraz, 2014), discuti as concepções bergsonianas de Matéria e Memória, e agora de A evolução criadora (Bergson, 2010). Deleuze, em Bergsonismo, recupera as linhas do autor que apontam o caminho para fora da representação, movendo-se entre a ação e a memória pura, em que perceber significa imobilizar.

Quando percebemos, contraímos em uma qualidade sentida milhões de vibrações ou de tremores elementares; mas o que nós assim contraímos, o que nós 'tensionamos' assim é matéria, é extensão. Nesse sentido, não há por que perguntar se há sensações espaciais, quais são e quais não são: todas as nossas sensações são extensivas, todas elas são 'volumosas' e extensas, embora em graus diversos e estímulos diferentes, de acordo com o gênero de contração que elas operam. E as qualidades pertencem à matéria tanto quanto a nós mesmos: pertencem à matéria, estão na matéria em virtude de vibrações e de números que as decompõem interiormente. Os extensos, portanto, são ainda qualificados, sendo inseparáveis de contrações que se distendem de qualidades; e a matéria nunca está suficientemente distendida para ser puro espaço. Para deixar de ter esse mínimo de contração pelo qual ela participa da duração, pelo qual ela é duração (Deleuze, 2010, p. 70).

No Cinema Expandido (Youngblood, 1970), a sinestesia, participação do interator, a materialidade da experiência reespecializada, ampliam a experiência da obra para além do marco da catarse dramática. Assim, a montagem se transforma no design de experiências possíveis abertas, para além do problema do sentido, que trazem o filme para o campo da experiência, no sentido que Turner (1982) dá ao termo, diferenciando-o da experiência ordinária.

Guzzo e Taddei (2019), pensando desenvolvimentos nas artes que "ficaram com o problema" (Haraway) de pensar/intervir no Antropoceno, leêm duas dimensões do desenvolvimento de uma abordagem performática das artes:

A proposta é que existem duas dimensões sobre a força da arte: primeiro, ela apresenta um conjunto de práticas que cientistas, artistas e comunidades podem reconhecer e transformar nas relações entre humanos e não-humanos. Em segundo lugar, encoraja a contabilização da força constitutiva da matéria e das coisas com implicações na política e na produção de conhecimento. Através dessas duas dimensões, os autores exploram como as artes podem possibilitar formas de transformação socioecológica (Guzzo; Taddei, 2019, p. 84).

CINEMA EXPANDIDO

A descrição cria “presenças puras”, apresentadas como personagens da narrativa etnográfica por meio da montagem audiovisual. Na linguagem do filme, o encadeamento de sequências cria ritmo. Em sua desmontagem cada fragmento fala por si só. Na abertura do filme sob a forma de exposição, a narrativa volta a se expandir fisicamente pelo espaço. À experiência do interator é facultado o trabalho de encadear os fragmentos, encadeamentos que serão tantos quantos os percursos do público.

Montar o vídeo como um dos episódios da série implica em lidar com o material disponível, o que foi gravado em campo neste momento e dar forma a um encontro entre o material etnográfico e seu público. A montagem ficcionaliza. A montagem rítmica se obtém pela duração das diferentes sequências, da relação entre as suas durações e do elemento vertical sonoro, que conduz, corta, oferece continuidade ou evoca outras relações. O *mbaracá* conduziu continuidades experenciais em *Nhandeywy*, continuidades na experiência guarani.

Pensar o conjunto de filmes produzidos como série permite ver continuidades. As edições são recortes muitas vezes (sub)temáticos. No caso da série *A sabedoria das mulheres e os remédios do mato Ka'aguy pohan ha kunha arandu* (2022), essa reflexão pode animar novas sínteses. Solange, que não autoriza a exibição de sua imagem na aldeia, fala para a câmera em português. Nos conhecemos a partir de Anúncia, sua irmã por parte de pai, esposa de Elpídio. Solange diz que estagiou com diferentes médicos no Paraguai; que colhia remédios do mato com eles e por isso não se esqueceu de quais são as plantas que são remédio. Saímos em caminhada de coleta de espécies algumas vezes para o mato. *Ka'aguy* é a categoria para mato. Não canso de sublinhar a presença de *ka'a*, no *ka'aguy*, o mate na mata.

Na montagem do fragmento *O lago e o dono*, uma sequência em que o cacique Elpídio fala da laguna San António numa roda de tereré é montada a sequência em que Elpídio caminha na lagoa colhendo remédios. Essa montagem guarda uma elipse temporal, o que não é relevante na edição, posto que entre o narrar as fábulas que habitam a

lagoa e visitá-la pessoalmente, opera o tempo sincrônico da Terra sem mal. Alteração no ritmo marcado com música. Outro *pathos* permite encontrar remédios ancestrais. A desmontagem é forma de compartilhar processos de investigação e criação no fazer da etnografia audiovisual.

Experimentar a abertura da linguagem cinematográfica e da narrativa, na forma da Instalação nos permite experimentar com as formas da imersão do expectador com a obra. Já há algumas décadas as bienais de artes plásticas fizeram o giro não somente para a Videoarte, mas para a abertura das artes visuais para formas de Instalação, criando diferentes maneiras de relação para o público. Assim, desenho os *croquis* para a abertura de meus filmes etnográficos como exposições em que o público entra em contato com a experiência etnográfica de diferentes modos. A proposição da imersão como experiência sensorial seleciona fotografias em grandes ampliações, sonoridades e sequências de vídeo, espacializando a sala em rodas de chimarrão com as telas. No desenho da exposição, a forma da desmontagem. Pensando a instalação, o princípio da arte relacional anima a montagem da exposição, dialogando com o espaço e valorizando as alterações como acontecimentos.

DESENHO DE EXPOSIÇÃO

É preciso que a obra se adapte às condições do espaço em que for instalada. Deixo indicações de montagem:

Sete paredes em duas salas adjacentes.

1. Fotograma em impressão 2 x 3,50m (Abre)
2. *Nhande Ywy* (Projeção de vídeo 26 min). Banco – tela – áudio
3. Cascata *tekoha* em *looping 6 frames /Som*. (Vídeo em *looping*) Projeção grande na parede/Som ambiente (água)
4. *O lago e o dono* (Projeção de vídeo 3 minutos). Mesa, cinco cadeiras e banco em semi-círculo em torno à tela. Ebulidor, recipiente, tomada e cuia: Tomar a erva-mate quente.
5. *Pohan ka'aguy/Remédios do mato* (Projeção de vídeo 5 min.) Monitor/Banco
6. Sala escura: Preparar *chicha*/O resguardo da *kunha* /*Jeroky*
7. Fotografia em impressão (1,80x3,20m). Lona preta, estrutura de bambu.
8. Objetos: Cocar, *Mbaracá*, *Takuapu*, *Tataendy* (cocho).

A Instalação como forma de desmontagem permite iluminar os fragmentos que podem ser experimentados por si mesmos, possibilitando maior imersão na experiência etnográfica. Explorar múltiplos sentidos – a escuta de uma narrativa, a visão de uma fotografia, a imersão numa paisagem sonora, a experimentação do chimarrão quente numa roda de mate e sentar e visualizar o ritmo particular do dia na aldeia retomada. Sensibilizar o público na expansão da linguagem etnocinematográfica sob a forma da instalação proporciona uma outra atenção aos detalhes. Futuras reflexões serão possíveis aprofundando o experimento com o público. Esta espécie de antropologia que circula o campo no mundo espera sensibilizar elogiando a diferença, dando a ver outras sensibilidades, possibilitando ralentar o ritmo para intensificar a vida ela mesma. Forma relacional, a instalação etnográfica propõe a experiência de fragmentos de imagens e sons, compondo com os espaços físicos a serem percorridos pelo público.

REFERÊNCIAS

- A TRANSFORMAÇÃO de Canuto. Direção: Ariel Ortega; Ernesto de Carvalho. Produção: Leonardo Mecchi; Vincent Carelli; Ernesto de Carvalho. São Paulo: Enquadramento Filmes, 2024.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. In: BARTHES, Roland. **O terceiro sentido**. Lisboa, 2009. p. 47-65.
- BARTHES, Roland. O terceiro sentido. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo, Brasiliense, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: EdUnesp, 2010.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: EdUnicamp, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Paris: Les presses du reel, 2002.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos**, [s. l.], v. 20, n. 3, p. 578-602, 2013a. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/14512>. Acesso em: 21 fev. 2025.

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do ‘antecampo’ em Pi’ónhitsu e Mokoi Tekoá petei jeguatá. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, [s. l.], v. 40, n. 40, p. 245-267, 2013b. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/71683>. Acesso em: 21 fev. 2025.

CADOGAN, León. El culto al árbol. **América Indígena**, México, v. 10, n. 4, p. 327-333, 1950. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:cadogan-1950-culto>. Acesso em: 21 fev. 2025.

CELSO and Cora - A Manila Story. Direção: Gary Kildea. Produção: Gary Kildea. Austrália: Gary Kildea, 1983.

COSTA, Ana Carolina Estrela da. Pescando imagens: presença e visibilidade nos domínios da pesca e do cinema. **Devires**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 122-153, 2014. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/76/12>. Acesso em: 21 fev. 2025.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Arde la imagen**. Oaxaca: SerieVe, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana C. Desmontando escenas: estrategias performativas de investigación y creación. **Revista de Teoría y Crítica Teatral**, [s. l.], ano 6, n. 12, 2010. Disponível em: <https://archivoartea.uclm.es/textos/desmontando-escenas-estrategias-performativas-de-investigacion-y-creacion/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

DUAS ALDEIAS, uma caminhada/Mokoi Tekoa, Petei Jeguatá. Direção: Ariel Kuaray Ortega; Jorge Morinico; Germano Beñites. Produção: Vídeo nas Aldeias. Porto Alegre: Vídeo nas Aldeias, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FERRAZ, Ana Lúcia M. C. "Jajeroky". Corpo, dança e alteridade entre os Mbya Guarani. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 350-381, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/issue/download/11229/2852>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FERRAZ, Ana Lúcia M. C. Aprendendo a ver com os povos guarani. **Revista Teoria e Cultura**, [s. l.], v. 15, n. 3. p. 41-51, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/29312>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FERRAZ, Ana Lúcia M. C. Ore Nhembó'e: Cantando-Cançando pela cura da Terra. **Revista Mundaú**, [s. l.], n. 14, p. 56-65, 2023a. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/15611>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FERRAZ, Ana Lúcia M. C. Os cantos-dança guarani, sua territorialidade cósmica e a etnografia como antropologia modal. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 13, p. 1-19, 2023b. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16691>. Acesso em: 21 fev. 2025.

FERRAZ, Ana Lúcia M. C. Uma heurística do filme etnográfico: em torno de imagem, rememoração e presença. **Etnográfica**, Lisboa, v. 18, n. 3, p. 575-598, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/>

etnografica/3828. Acesso em: 21 fev. 2025.

FERRAZ, Ana Lúcia M. C. Ywy jara/Los dueños de la Tierra: Cosmopolíticas del cine etnográfico. In: FABRI, J.; ZAMORANO, G. **Utopias Emergentes**: Diálogos entre arte, la Antropología y la Curaduría. Quito: PUCE, 2021. p. 154-170.

FERRAZ, Ana Lúcia. A sabedoria das Mulheres e os Remédios do mato/Ka'aguy Pohan ha Kunha Arandu. Niterói: LAB/UFF, 2022. (Série de 4 Vídeos). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R4fj2_ICxEg. Acesso em: 25 fev. 2025.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUZZO, Marina e TADDEI, Renzo. Experiência estética e Antropoceno: Políticas do comum para os fins de mundo. *D&D*, n.17, 2019. :72-88.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**. Durham: Duke University, 2016.

KA'AGUY POHAN. Direção: Ana Lúcia Ferraz. Niterói, LAB/UFF, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R4fj2_ICxEg. Acesso em: 25 fev. 2025.

KAPROW, Allan. Assemblage, Environments and Happenings. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, [s. l.], v. 26, n. 1, p. 136-137, 1967.

LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1, 2017.

LITAIF, Aldo. **Mitologia Guarani**: A criação e a destruição da Terra. Florianópolis: EdUFSC, 2018.

MACDOUGALL, David. De quien es la história? In: ARDÉVOL, Elisenda; PEREZ TOLÓN, L. (org.). **Imagen y Cultura**: Perspectivas del cine etnográfico. Granada: 1995. p. 401-422.

MACDOUGALL, David. Doom School Chronicles Series. Ronin Films, 2000.

MACDOUGALL, David. **The Corporeal Cinema. Film, Ethnography and the senses**. Princeton: Princeton University, 2006.

MARKO, Ana Julia; CORREA, Ana. Rosa Cuchillo: Desmontagem e tradução. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 63-85, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/59416>. Acesso em: 21 fev. 2025.

NHANDE Ywy/Nosso território. Direção: Ana Lucia Ferraz e Mboruvixa Elpídio Pires. Produção: LAB/Universidade Federal Fluminense. São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/338318496>. Acesso em: 25 fev. 2025.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

NIMUENDAJU, Curt Unkel. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1987.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. **Entre plantas e palavras. Modos de constituição de saberes entre os Wajãpi (AP)**. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-22082012-100255/pt-br.php>. Acesso em: 21 fev. 2025.

PIERRI, Daniel Calazans. **O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade no pensamento Guarani-Mbya**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-22082012-100255/pt-br.php>. Acesso em: 21 fev. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: 34, 2015.

SANTOS, Thiago. A ‘água boa’ da Itaipu Binacional e a ‘aldeia prometida’ dos Avá-Guarani na região oeste do Paraná. In: VERDUM, R., IORIS, Edviges M. (org.). **Autodeterminação, autonomia territorial e acesso à justiça: povos indígenas em movimento na América Latina**. Brasília, DF, Associação Brasileira de Antropologia, 2017.

STRATHERN, Marilyn. **Learning to see in Melanesia**. Paris: RAU Masterclass Series, 2013.

TSING, Anna L. **Viver nas ruínas**. Brasília, DF: IEB/Mil folhas, 2019.

TURNER, Victor. **From ritual to Theatre. The human seriousness of play**. Nova Iorque: PAJ, 1982.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Nova Iorque: Dutton & Co., 1970.

NOTAS

¹ 1^a edição em 1947.

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

analu01@uol.com.br

Professora do Departamento de Antropologia.

Doutora em Ciências. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3672-8784>