

MATO ELES?: UMA ANTROPOLOGIA ÀS AVESSAS

César Takemoto*
Edu Teruki Otsuka**

Resumo

Mato Eles? (1982), reconhecidamente um clássico do documentário brasileiro, introduz na obra de Sergio Bianchi muitos – talvez mesmo a maioria – dos procedimentos e obsessões cinematográficos que acompanharão seu trabalho dali por diante. O texto que se arma a seguir visa discutir não só algumas balizas do campo do cinema documentário, mas a maneira heterodoxa como Bianchi se utilizará de algumas das tradições desse campo, fundando a sua própria forma de fazer ficção a partir dessa experiência. De passagem, o artigo visa dar algumas indicações de como tanto a categoria da resistência estético-política quanto da etnografia – muito enraizada em certa tradição do cinema documentário – são reperspectivadas pelo trabalho do diretor, nesse filme em especial.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Cinema documentário; Etnografia compartilhada; Resistência estético-política; Sergio Bianchi.

Abstract

Mato Eles? (1982), a classic in the Brazilian documentary tradition, inaugurates, in the work of Sergio Bianchi, many – if not most – of the cinematic procedures and obsessions that would be present in his work onwards. The present article aims at discussing not only some of the questions belonging to the documentary field, but also the unorthodox way in which Bianchi uses some of its traditions in his own personal way, mostly in fictional cinema. Meanwhile, this article brings to discussion how the aesthetic and political category of resistance, as well the ethnography one, present in the documentary tradition, are shifted and twisted by the work of the director, and specifically in *Mato Eles?*.

Keywords

Aesthetic and Political Resistance; Brazilian cinema; Documentary Cinema; Sergio Bianchi; Shared Ethnography.

* Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – Brasil. Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo – USP. E-mail: cesartakem@hotmail.com

** Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – Brasil. Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. E-mail: eduotsuka@uol.com.br

Mato Eles? (1982) é um filme cujo título parece figurar como a verdadeira pergunta que se põe por detrás da assim chamada Questão Indígena no Brasil. A pergunta aponta, por assim dizer, para o lado obscuro dessa Questão, explicitando, pelo seu suposto sujeito da enunciação, o quanto ela é mais propriamente Branca do que Indígena. É a pergunta obscena que a “civilização” brasileira se põe, e talvez sempre tenha se posto, do que fazer com a população nativa do território americano incorporado no processo histórico de expansão dos mercados mundiais. Pergunta crucial, ainda que obscena, pois revela em si mesma, como possibilidade sempre renovada, a matriz genocida da formação do nosso estado nacional. É dessa pergunta que parece partir o filme de Sergio Bianchi, mas ela continuará a ecoar na película até o fim.

Como já havia notado, quando de suas primeiras exposições públicas, *Avellar* (2004), o filme pelo próprio título parece se reservar um outro papel que o de certa tradição hegemônica do documentário, a tradição do documentário informativo ou expositivo¹, esta cujo gesto fundamental consiste em responder às inquietações e perguntas nem mesmo formuladas pelo espectador, cujo lugar é ocupado pela voz *over* e sua bateria de perguntas (retóricas?) e respostas. A ideia e o argumento, que se expressam aqui a propósito de *La Chine* de Antonioni, são de Pascal Bonitzer:

Porque se a voz sabe, ela sabe forçosamente por alguém, que não falará. Por alguém quer dizer ao mesmo tempo *para alguém e em seu lugar*. Esse alguém é o espectador, mas não somente ele: assim, na sequência citada de *La Chine*, Antonioni (a voz) fala no lugar dos camponeses chineses e *para* os espectadores ocidentais: é no lugar do Outro que fala a voz, e isso se deve também compreender duplamente; porque ela não se encarrega de manifestar esse Outro em sua heterogeneidade radical mas, ao contrário, de o dominar e suprimir ao mesmo que o conserva, que o sabe. O poder da voz é um poder velado, uma usurpação (BONITZER, 1975, p. 26, tradução nossa)².

O componente didático da tradição do cinema documentário troca, em *Mato Eles?*, de polo: da “aula expositiva” para o da “pergunta do aluno”. Um aluno, como se verá no desenrolar da obra do diretor, bem “espírito de porco”. A começar pela enunciação direta, pelo título, dessa pergunta obscena, que, se tem a desvantagem de apresentar um resultado crítico como um *a priori*, ao menos possui a vantagem de pôr todas as outras perguntas – serão várias, como veremos – em relação à sua radicalidade mesma.

Há, contudo, algo de uma hesitação nessa pergunta, como se o sujeito que a enunciava não soubesse ao certo como proceder num dado momento – num dado momento crítico – e precisasse do aval de uma autoridade para completar o seu gesto homicida. Não é, talvez, à toa então que o plano de abertura nos introduz a uma tal figura, no caso uma autoridade eclesiástica brasileira – no plano da representação evidentemente, pois sabemos tratar-se de um ator –, num plano americano filmado em *contre-plongée* numa escadaria de um espaço fechado, e apresentada pela voz do cineasta em *off*: “Dom Albano Cavallin”. O espectador talvez espere uma pergunta, mas o que vem em seguida não é propriamente uma: “Não querendo ser chato, dizem que nos primeiros navios que chegaram

¹ Tradição cujos gestos criadores – clássicos da escola inglesa como *Housing Problems*, *Night Mail* e *Coal Face* – podem contudo não se resumir ao esquematismo da historiografia crítica. Considere-se, por exemplo, os usos pioneiros da entrevista e do som em *Housing Problems* e *Night Mail*, respectivamente, que incorporam de modo renovado a voz do outro. Para uma abordagem um tanto pessoal sobre o seu impacto de época, ver SUS (1975).

² No original: “Car, si la voix sait, c’est forcément pour quelqu’un, qui ne parlera pas. Pour quelqu’un, c’est-à-dire à la fois à son adresse et à sa place. Ce quelqu’un est le spectateur, mais pas seulement lui: ainsi, dans la séquence citée de *La Chine*, Antonioni (la voix) parle à la place des paysans chinois et à l’adresse des spectateurs occidentaux: c’est à la place de l’Autre que parle la voix, et cela aussi doit s’entendre doublement; puisque l’Autre, elle n’est pas chargée de le manifester dans son hétérogénéité radicale, mais au contraire de le maîtriser, de le supprimer en le conservant, de le savoir. Le pouvoir de la voix est un pouvoir volé, une usurpation” (BONITZER, 1975, p. 26).

aqui, vinham padres também. E esses padres ajoelhavam os índios e davam uma Bíblia para eles lerem. Se os índio [sic] entendessem o que queria dizer, tudo bem. Se não entendessem, cortavam a cabeça na hora deles” (MATO ELES?, 1982). Atentemos, em primeiro lugar, a esse “não querendo ser chato”, como que a antecipar a usual percepção de enfado na discussão de fatos históricos. O que se segue é um relato muito simples de algo que é posto (“dizem”) como fato histórico, dito como que para a apreciação da autoridade eclesiástica – implicada historicamente na formação da colônia. Mais do que discutir a veracidade factual dessa prática, vale notar que a anedota vem inscrever o tema do filme através de uma imagem não projetada, mas enunciada do espaço vazio da voz *off*: a diferença cultural fundamental entre dois povos, que justifica o extermínio de um pelo silêncio do outro. (Não é a toa que os dois planos sobrepostos a essa cena são, primeiro, um *close-up* de um rosto indígena no qual não vemos uma parte da face esquerda nem a boca e, segundo, um *close-up* da boca fechada do mesmo rosto). O que teria a autoridade eclesiástica a dizer a respeito disso? O discurso de Dom Cavallin se condensa numa imagem materna: “A Igreja é uma mãe”. Como uma mãe, ela pode ter cometido alguns erros educacionais, mas, no geral, na história de seus grandes nomes (Anchieta, Nóbrega, Vieira) e mesmo na prática contemporânea (“os padres que estão morrendo no momento em determinadas reservas indígenas”) a Igreja se apresenta – e isso quer dizer, aqui, gosta de se ver – como estando do lado dos índios.

A pergunta que atravessa *Mato Eles?* pode ser referida a dois momentos projetados pelo filme. O primeiro diz respeito à matança atual que, no filme, se cristaliza na (provável) emboscada ao cacique Kaingang Ângelo Cretã. O segundo momento é projetivo, e diz respeito à hora em que, considerando o avanço da dilapidação da floresta de araucárias onde os povos indígenas remanescentes estão, não existindo mais a mata original, pergunta-se o que farão esses povos, ou o que sobrou deles. O título do filme, nesse sentido, passa a ideia de ser uma pergunta retórica, pois parece dar como certa a sua extinção. Mas será possível então conceber *Mato Eles?* como um filme que opera simplesmente documentando essa extinção? Como um assim chamado filme-denúncia? A resposta não só aqui, como em praticamente toda a obra de Bianchi, deve ser *não*. Não se trata aqui de denunciar a maneira como os índios são forçados a abandonar qualquer perspectiva de se manter na terra, tornando-se (com sorte) trabalhadores miseráveis para o latifúndio predatório. Bianchi entende que tal perspectiva, a despeito da contundência que se possa ter uma demonstração da tragédia humana em curso, só se articularia no plano do enunciado, enquanto a experiência fílmica que leva em conta de forma radical o campo documentário deve saber inscrever-se no próprio plano da enunciação³. Nesse sentido, um filme documentário que se ativesse à perspectiva denunciante de uma realidade atroz permaneceria, formalmente falando, tão autocomplacente como aquela juventude que ele havia implodido no castelinho de *Maldita Coincidência* (1979), seu primeiro longa-metragem. A verdade daquele filme se abre após a implosão do casarão, na cena do “suicídio revolucionário” de Mamberti. Esta não figura apenas uma alternativa histórica a uma experiência libertária de certa juventude dos anos 60-70, no caso a luta armada, mas envolve a montagem de um dispositivo formal que desestabiliza qualquer tentativa simples de formalização de um “retrato de época”⁴. Assim, no primeiro longa do diretor, o “retrato de época” é articulado não só no plano do conteúdo, mas aparece como diferentes possibilidades de enunciação: cenas improvisadas pelos próprio atores/

³ Opero aqui, evidentemente, com a distinção lacaniana entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação. Cf. Lacan (1966).

⁴ A análise, de resto pioneira, de Bernardet (2004) tem a limitação de ler *Maldita Coincidência* como um retrato de época.

amigos do diretor, incluindo ensaios de enunciação do próprio Bianchi como *persona* artístico-biográfica; um roteiro puramente operacional, abrigando radicalmente a contingência de uma situação de filmagem limitada, o que o aproxima do campo documentário. Estaria já aqui em operação, ao menos em germe, aquilo que o próprio diretor chamará de um “estilo da possibilidade”, de produzir um material, de explorar as suas possibilidades como material, trabalhando-o e fazendo-o render contra a previsibilidade, para depois trabalhar a sua forma final na mesa de montagem⁵.

Em *Mato Eles?* a situação inicial da qual parte o diretor e a “equipe” (uma técnica de som, o fotógrafo Pedro Farkas e mais duas pessoas) são um cheque – possibilidade material mínima – e uma carta de apresentação conseguidos com o governo do Paraná, o que lhes garantia acesso à reserva de Manguueirinha, a simples possibilidade de estar ali e poder conversar com as pessoas, incluindo as autoridades governamentais da FUNAI. Tendo conduzido as entrevistas, o que se observa na forma final do documentário não é uma simples imersão na realidade catastrófica, realidade que o espectador deve conhecer e com a qual deve se indignar, ocultando complacentemente a própria enunciação cinematográfica com a força do enunciado. O que ocorre é que a força da tragédia se inscreve retrospectivamente na própria montagem do documentário, e ela só o faz quando a própria perspectiva documental é posta em xeque. Assim, quando a voz *over* de Arnaldo Jabor narra, à maneira impessoal, anônima, do narrador neutro⁶, o conflito de terra na reserva em questão, acrescentando “possui 150.000 pés de pinheiro e mais 80.000 pés de madeira nobre”, a montagem sobrepõe ao plano geral, imóvel, da floresta cortada ao meio pela estrada, um valor monetário em dólares (U\$ 500.000.000). Simultaneamente, ouve-se o som de uma máquina registradora, a indicar o valor que se poderia conseguir com a exploração da floresta em questão. Ora, a sobreposição dessa soma legível no letreiro, juntamente com o som a sugerir um cálculo vulgar em máquina registradora, ao plano da “realidade” e à voz do narrador (ainda que esta possa ser reconhecida por alguns como sendo a de Jabor) que lhe narra, produz um ruído escarninho, como a apontar o dinheiro como denominador comum de todo aquele conflito, como a razão de ser não apenas da madeireira, como da própria FUNAI e da justiça entre ambas. Mas a famosa sequência final de diferentes depoimentos de índios, através da qual uma recapitulação histórica e uma análise da resistência indígena atual são feitas, fecha esse círculo de ironias ao incluir o próprio realizador: “O senhor precisou do dinheiro. Agora o senhor correu pra cá para ver se ganha um dinheiro para... para tomar café... nas costas do índio! E nós estamos aqui feito bobo, feito burro dos brancos! [...] E o senhor? Quanto o senhor ganha?”.

Penso haver algo do *cinéma-vérité* de Jean Rouch nessa cena. Neste, o objetivo da filmagem “não é fazer com que o entrevistado sinta-se confortável para que ele se revele honesta e diretamente para e através da câmera”, mas sim fazer um uso da própria disjunção causada pela câmera, de modo que “as pessoas vão agir, vão mentir, vão se sentir desconfortáveis, e é essa manifestação de si mesmas que é vista como uma revelação mais profunda do que uma ‘câmera cândida’ [*a candid camera*] ou um ‘cinema vivo’ [*living cinema*] poderiam revelar” (ROTHMAN, 1997, p. 86). Tudo leva a crer que é a presença perturbadora da câmera e do diretor que deflagram não só o deboche do entrevistado, mas o seu ódio. Ele

⁵ Cf. “Segunda entrevista” de Bianchi por João Luiz Vieira (VIEIRA, 2004, p. 59-89).

⁶ “Com efeito, que voz é essa que ‘retoma por sua própria conta e em sua linguagem’, etc.? ‘Por conta própria’: por conta de quem? Mas são justamente essas questões que são barradas, tornadas invisíveis pelo espaço *off*. Esse que fala é o *anonimato* do ‘serviço público’, da televisão, da informação em geral e, estendendo-se o círculo das conotações, talvez a Lei compassiva e desolada, a Democracia enunciando seus males, o Homem... É um pouco de tudo isso que, surdamente, fala no anonimato da voz *off*, que ali desenha vagamente o grande sujeito oculto e abstrato em nome do qual ela fala” (BONITZER, 1975, p. 26-27).

não apenas vira o jogo e começa a entrevistar o entrevistador, inquirindo sobre o seu interesse material na feitura do filme, como revela que as terras indígenas não foram concedidas beneficentemente pelo Estado, mas compradas pelos próprios índios:

Eles conseguiram e compraram essa terra a troco de flecha. Foi comprado não foi presente! Foi comprado! Meu avô comprou a troco de flecha. Flecha de ponta de ouro. Ele foi vender para Dom Pedro II. [...] Aquelas flechas ele foi lá pra vender, por 60 contos. Daí minha avó disse pra ele: 'Não, não venda a troco de dinheiro não! Vende a troco de terra! O dinheiro você vai gastando, vai gastando e de repente você não tem mais. Daqui a uns tempos você não tem mais dinheiro. Peça terra!' Daí que D. Pedro II deu essa terra... a troco de flecha. Foi [...], foi comprado, não foi dado (MATO ELES?, 1982).

A veemência da cena é a sua verdade. Ela faz desmoronar, junto com outras entrevistas, qualquer veleidade a respeito do índio como um ser intocado pelas relações monetárias. Ela demonstra, por mais mítica ou autoficcional que a história das "flechas de pontas de ouro" possa soar, que os grupos indígenas participam e são conscientes das trocas monetárias desde sempre, o que legitima o seu questionamento: o que vocês brancos querem faturar nas nossas costas dessa vez?

Tendo sido flagrado pela câmera ao enquadrar com o próprio corpo "o último xetá", ou quando entrevista um índio mais idoso nessa sequência final, Bianchi revela uma outra relação com o *cinéma-verité* de Jean Rouch:

Em uma entrevista, alguns anos depois de realizar *Crônica de um verão*, Rouch reafirmou sua convicção de que filmes tem o poder "de revelar, com dúvidas, uma parte ficcional de todos nós, o que para mim é a parte mais real de um indivíduo". A câmera é capaz de fazer com que as pessoas revelem aspectos de si mesmas que são ficcionais, que revelem a si mesmas como criaturas de imaginação, fantasia e mito que são: essa é a pedra de toque da prática que Rouch chamou de "*cinema-verdade*" (EATON, 1979 *apud* ROTHMAN, 1979, p. 51)⁷.

No entanto, o filme de Bianchi não se limita a provocar o ficcional ou a fantasia no entrevistado. Ele se permite aqui ser ele mesmo interpelado de volta pelo entrevistado, que se torna assim *sujeito* da entrevista. De modo que é em relação à própria interpelação do índio que Bianchi é levado a confrontar a sua própria autoficção como realizador, a ver o quanto de fantasia ou de ficção – e por outro lado de patológico, evidentemente no sentido kantiano do termo – havia em sua própria postura como artista. Porque mesmo que o questionamento do índio não tivesse procedência (que Bianchi, por exemplo, estaria fazendo esse filme para ganhar dinheiro), o questionamento fundamental do motivo pelo qual estava ali pode ser sentido em toda a extensão do filme como *enunciação*. Há 4 pontos fundamentais que dão a ver os contornos dessa enunciação:

1) Estaria ele ajudando os índios em sua resistência? Talvez, mas há ali um depoimento que diz que se há alguém que está resistindo à própria FUNAI são os próprios índios:

A FUNAI só queria cortar a madeira boa. Agora ela está começando a cortar a madeira desvitalizada porque os índios já estão revoltados. Eles estão deixando a madeira desvitalizada e cortando a madeira boa: pinheiro bom, árvores boas. E aquele que disser que eu estou mentindo, eu posso ir até mostrar os tocos dos pinheiros que foram cortados aí. Como foi cortado madeira boa. Inclusive até pinheiro carregado de pinha, de pinhão. Isso dá dó de se ver. Porque não foi assim que foi combinado. Isso custa a briga dos índios, da comunidade indígena, do cacique. Que vêm discutindo, impondo, protestando contra o regime da FUNAI.

⁷ Trata-se de uma entrevista de Rouch, transcrita por Eaton (1979) *apud* Rothman (1979, p. 51).

Que diz ser tutor[a] dos índios, mas é um tutor ingrato, que vem prejudicando. É como um pai que prejudica, usa do que os filhos têm (MATO ELES?, 1982).

Vemos como é pela realidade suscitada pela câmera que temos, na montagem, uma resposta de um índio em contraponto ao discurso eclesiástico inicial. A FUNAI como figura institucional substitutiva da Igreja, ao invés de no lugar da mãe, em que se compraz em se colocar, é aqui reposicionada no lugar de um *pai perverso*.

2) Estaria ele celebrando a resistência do índio? Não necessariamente, e ao menos não sem levar em consideração a maneira como, do romantismo brasileiro à Hollywood, há uma intermitente celebração da figura do "bravo guerreiro", da coragem militar do índio. O melhor comentário, nesse sentido, é de João Luiz Vieira:

Mato Eles? também desconstrói o discurso "indianista" oficial predominante no Brasil a partir do romantismo do século XIX. Para poetas e escritores como José de Alencar e Gonçalves Dias, o índio sempre foi um elemento estimado de identidade nacional, símbolo de uma especificidade genuinamente brasileira. Os românticos, em especial, cultivavam a figura do "bravo guerreiro" conforme expresso numa célebre passagem de Gonçalves Dias ("Sou bravo, sou forte, sou filho do Norte"). Essa idealização hipócrita da coragem militar dos índios coincidiu historicamente com o processo em marcha de sua aniquilação física e cultural. Os tais guerreiros heroicos celebrados em inúmeras canções, poemas e romances, sugere o filme, encontram-se agora aprisionados num triste círculo de doença e impotência. Sérgio Bianchi questiona essa visão heroica do índio ao anunciar um filme-dentro-do-filme, aparentemente o que parece ser a abertura de um épico indianista intitulado, numa transparente citação de James Fenimore Cooper, *O último dos Xetás*, [...]. A música romântica da ópera de Carlos Gomes *O Guarani* soa celebratória na trilha sonora, criando expectativas de um espetáculo épico-heroico. As imagens que se seguem, contudo, rompem radicalmente com as pretensões épicas tanto do título quanto da abertura musical. O que vemos é apenas o único sobrevivente da tribo, literalmente o "último dos Xetás", apresentado numa série de fotografias (frontal, perfil esquerdo, perfil direito) que carrega reminiscências das fichas policiais. O bravo guerreiro do romantismo é agora o desprezado e manipulável objeto do discurso oficial das fotos de polícia que friamente registram o homicídio (VIEIRA, 2004, p. 103).

3) Será o filme feito para denunciar o uso que a própria FUNAI faz do trabalho dos índios? Mas não é verdade que essa denúncia em grande medida esbarra no cinismo do próprio público, ele mesmo minúsculo numericamente, que tem acesso a esse tipo de filme? E não é exatamente esse cinismo que é encenado pelos comentários da grã-fina, sentada de pernas cruzadas em seu sofá?

Eu acho que o que eles estão tentando é forçar um pouco a barra mesmo, não é? Ou seja, já que eles são minoria, eles tem é que se aculturar mesmo. Estão aí para isso, não é? Estavam bem antes, e agora vão ficar... ali... nem tem terra, nem tem lugar, não tem o que fazer. Não existe política de integração. Ou eles se aculturam ou morrem. E é o que está acontecendo: estão morrendo (MATO ELES?, 1982).

Cinismo que responde à sua maneira ao título do filme, e que, no entanto, aparece explicitado em sua posição fundamentalmente equivocada⁸. A ver. Que minoria é essa que correspondia a toda a ocupação humana no território americano? Que necessidade de aculturação é essa numa população mestiça já visivelmente aculturada? Posição cínica que, por detrás de certa gesticulação crítica ("não existe política de integração: ou eles se aculturam ou morrem."), não esconde a sua pressa em legitimar o sistema social que apropria terras, que subjuga uma população e a

⁸ Como a ilustrar, mais uma vez, a tese lacaniana *les non-dupes errent* (LACAN, 2001).

destitui de qualquer direito ou autonomia, que a difama como ociosa e ao mesmo tempo explora o seu trabalho. O negativo desse cinismo está representado na cena anterior, onde uma velha senhora (índia?) luta contra o medo, a inibição e a debilidade para falar de um assassinato. A cena demonstra também como a questão indígena pode ser uma máscara ideológica para questão da gestão da pobreza, a questão da gestão de populações pobres.

4) Estará Bianchi fazendo então o filme para propor perguntas, ao invés de fornecer respostas para as inquietações que, como vimos no item 3) acima, esbarram no cinismo constitutivo daquele que está numa posição superior (aqui, no caso, reposto na diferença hierárquica entre os que detém os meios de produção cinematográfico e os que não)? Mas é justamente nesse ponto que o filme radicaliza o seu sarcasmo e insere, aqui e ali, as suas famosas e absurdas questões de múltipla escolha:

O documentário reflexivo de Bianchi é estruturado ao redor de uma série de questões de múltipla escolha aparentemente esquisitas, sob a forma de títulos brancos sobre a tela negra, endereçadas ao espectador a intervalos regulares. O brechtianismo dessas questões, no seu pedido implícito de colaboração do espectador e de consequente 'formulação de um veredito' é carregado de uma ironia mordaz, [uma] vez que nas questões e respostas propostas há sempre uma tendência à contradição e ao absurdo. [...] Questões e respostas criam um espaço bastante desconfortável para o espectador progressista e educado nos valores humanitários, ao confrontá-lo com a realidade do extermínio de uma maneira que, inicialmente, pode provocar um sorriso desconfiado e sem jeito mas que, em seguida, suscita a reflexão e o questionamento (VIEIRA, 2004, p. 102).

De acordo, mas, que reflexões? Qual questionamento? Penso que quando Bianchi pergunta a seus entrevistados, "mas o que o índio vai fazer depois de desmatada a floresta?", essa é uma pergunta que em grande medida ele faz a si mesmo. Assim como as questões de múltipla escolha espalhadas pelo filme, a pergunta não é de fato uma pergunta real, mas uma provocação em forma de pergunta. Porque em *Matos Eles?* é o próprio modelo das perguntas, suas formas *a priori*, que é posto em questão. Em consequência, é a própria forma da etnografia, seus vídeos e aulas, que é posto em questão. A proliferação de perguntas que inundam a tela e conduzem as entrevistas é a confissão do próprio filme de que ele não tem questões à altura daquele material, que ele não tem a força necessária para questionar aquela realidade. Pois é justamente o contrário que se dá. É a própria realidade de sua empreitada antropológica que o faz questionar seu lugar de cineasta.

Irei insistir um pouco mais na comparação com o projeto de etnocinematografia de Jean Rouch. De algum modo repetindo o procedimento de Flaherty de projetar os filmes para os próprios povos que neles estão representados⁹, o que ele vem a chamar de "antropologia compartilhada" apresenta, contudo, uma assimetria não confessada, uma assimetria que pode ser expressa por certa distância entre filosofia e antropologia:

do ponto de vista do observador, o "outro" permanece outro; a conversa sobre uma "antropologia compartilhada" é sobre o "outro", não sobre o observador. O observador vai em busca de conhecimento sobre o modo como o "outro" pensa e vive, enquanto o "outro" vai em busca de conhecimento sobre o seu próprio modo de pensar e viver. Aquilo que para Rouch é antropologia não é de forma alguma antropologia para os participantes dos povos Songhai e Dogon, mas uma busca de autoconhecimento próxima da filosofia. E o que é filosofia para eles não é de forma alguma filosofia para ele, mas uma busca de conhecimento antropológico, conhecimento do modo como os "outros" pensam e vivem

⁹ Ver o documentado estudo de Gervaiseau (2012, p. 65-91).

(ROTHMAN, 1997, p. 105, tradução nossa)¹⁰.

O que, por um lado, aparece como um casamento entre antropologia e filosofia, aparece, por outro, como uma interdição, para os [povos do Mali] Songhai e os Dogon, da possibilidade de inverter o jogo e buscar, eles mesmos, um conhecimento da maneira como o próprio Rouch pensa e vive. O que é, da minha perspectiva, absolutamente crucial de se apontar em *Mato Eles?*, contudo, é que Bianchi parece conseguir realizar aqui essa inversão proibida da “antropologia compartilhada”: ainda que restrito a um momento privilegiado, é o próprio “outro” etnográfico que parece sair da moldura, da tela etnocinematográfica – em claro contraste com a própria cena de Bianchi enquadrando com os próprios braços “o último Xetá” – e inquirir ele mesmo, *como um igual*, o que pensa e como vive o cineasta.

Assim, é o próprio material de seu filme que impele o realizador a uma tomada de consciência em relação a sua prática artística. *Mato Eles?* marca esse ponto de inflexão através do qual Bianchi toma consciência da impotência do cinema para mudar a realidade¹¹. À maneira do índio em seu filme, que leva os seus pares ao riso ao questionar o propósito do diretor, Bianchi passa a buscar o riso de seus pares – cada vez mais rarefeitos – por um método de sarcasmo progressivo, método que vai da realidade cinematográfica aos fantasmas do espectador. Proposta cinematográfica que, num crescendo, parecerá dizer ao espectador: “e você, o que você está fazendo assistindo a esse filme”? Como um dândi satânico baudelairiano, Bianchi, como olhar e como voz, impelir-nos-á a reconhecer o lado obscuro daquela mãe que, na última cena de *Maldita Coincidência*, nos encaminhava para o trabalho:

Aproveita cara. Aproveita que tá acabando. Escuta, se tiver parente do poder... vai lá e compra terra, meu, tira a madeira. Dá uma grana, uma grana ótima. Aproveita. Compra a terra. Não tem dono, cara. Reserva não tem dono, aproveita. Se você é da oposição, faz um livro de fotografia, vai lá e fo-to-gra-fa. Fotografa. Faz um filme, cara. Você faz um filme e viaja para a Europa inteira com o filme, cara. A Europa quer ver essas coisas. O genocídio tá acontecendo agora. Não tá acontecendo agora o genocídio? Vai lá e fatura. Negocia. Pega alguns objetos que eles fazem, aqueles mais estranhos, e monta uma loja no centro do Rio, em São Paulo. No Rio não tem ainda. São Paulo tem. Monta um loja. Vende. Turista europeu compra caro, cara. Olha, faz pesquisa. Tem pesquisa que pode ser feita. Linguística. Tem tribo com dois índios, cara. É uma puta transação para estudar. Faz pesquisa, pega uma bolsa de estudo e faz pós-graduação, meu. Outra forma é: você monta uma organização de defesa. Montando uma organização de defesa, você pega dinheiro da Holanda, da Bélgica e da Alemanha para proteger. Você viu quantos documentários tem, cara, sobre índio? Mas o problema é que tem que ir rápido, cara, ta acabando! Porra, negocia, meu (MATO ELES?, 1982)¹².

Considerações finais

À guisa de conclusão, faço uma breve recapitulação dessa tentativa de reconstrução de um debate dentro do qual seria mais proveitoso assistir a *Mato Eles?* de Sergio Bianchi.

Em primeiro lugar, deve-se apontar a maneira como o filme dialoga com

¹⁰ No original: “from the point of view of the observer, the ‘other’ remains other; the conversation of ‘shared anthropology’ is about the ‘other’, not the observer. The observer pursues knowledge about the way the ‘other’ thinks and lives, while the ‘other’ pursues knowledge about his or her own way of thinking and living. What for Rouch is anthropology is not anthropology at all for the Songhai and Dogon participants, but, rather, a pursuit of self-knowledge akin to philosophy. And what is philosophy for them is for him no philosophy at all, but, rather, a pursuit of anthropological knowledge, knowledge of the way ‘others’ think and live” (ROTHMAN, 1997, p. 105).

¹¹ Em comparação à maneira como o Cinema Novo pensava e via a si mesmo. Cf. Oliveira (2006, p. 89-90).

¹² Transcrição de fala em *off* do próprio diretor ao final do filme *Mato eles?* (1982).

questões que aparecem em seu primeiro longa-metragem *Maldita Coincidência*. A adoção das formas do documentário, o exame de uma realidade indígena tanto vigiada quanto segregada parece surgir da implosão do lugar social no qual o filme anterior se desenrolava, no caso um casarão de São Paulo habitado por jovens decadentes de classe média. Bianchi parece virar as costas para esse que era, digamos, o seu *habitat* natural, o seu próprio meio social e discursivo, em busca de uma realidade externa que pudesse fornecer um material novo a sua arte. Nisso parece seguir certa normatividade ideal de trabalho postulada pela figura materna na cena final de *Maldita Coincidência*.

A maneira como *Mato Eles?* aparece em sua forma final, contudo, indica não só a impotência do cinema nacional face aos desafios que se apresentam na forma da questão indígena, como incorpora em sua própria forma de enunciação cinematográfica essa falência. Essa forma, contudo, pode ser melhor compreendida em sua radicalidade quando comparada à celebrada etnocinematografia de Jean Rouch, em relação à qual parece dar um passo adiante importante, em especial em relação à ideia de uma antropologia compartilhada. A maneira como o próprio "documentário" deixa-se abalar pela suposta realidade documentária evidencia-se de forma não óbvia e direta, tendo como um de seus momentos privilegiados a fala final do próprio diretor, na qual a normatividade ideal do trabalho postulada ao final de *Maldita Coincidência* encontra sua matriz obscena e inconfessável, tanto brasileira quanto global.

TAKEMOTO, C.; OTSUKA, E. T. *Mato eles?: An Upside-down Anthropology*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 45–54, 2014.

Referências

AVELLAR, J. C. "Mato Eles?" e "Chapeleiros" – A arte de fazer perguntas. In: VIEIRA, J. L. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004. p. 105-109.

BERNARDET, J. C. "Maldita Coincidência" / "Eles não Usam Black-tie". In: VIEIRA, J. L. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004. p. 113-115.

BONITZER, P. Les silences de la voix. *Cahiers du cinema*, Paris, n. 256, p. 26, fev./mar. 1975.

GERVAISEAU, H. A. *O abrigo do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.

LACAN, J. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Les non-dupes errent – Séminaire 1973-74*. Paris: Éditions de l'Association lacanienne internationale, 2001 (não comercializado em livro).

OLIVEIRA, N. H. C. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. 2006. 213f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROTHMAN, W. *Documentary film classics*. Nova York: Cambridge University Press,

1997.

SUSSEX, E. *The rise and fall of British documentary*. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1975.

VIEIRA, J. L. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

Filmes

MALDITA coincidência. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Jefferson de Albuquerque Jr., André Rosa, Ivan de Sá Pereira, André Klotzel e Micky Neo. São Paulo: Embrafilme/Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1979. 82 minutos.

MATO eles?. Direção e produção: Sergio Bianchi. São Paulo: Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1982. 34 minutos.

Recebido em 15/dez./2014. Aprovado em 18/fev./2015.