

Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil

RENATO SZTUTMAN

"A CÂMERA É MINHA ARMA DE CAÇA" A POÉTICA DOS FILMES DE RÉAL J. LEBLANC, CINEASTA INNU¹

J'ai toujours vécu ici
je sais qu'après chaque tempête
le soleil éclaire la terre de mes frères
aujourd'hui, les vents ont diminué
il est temps de guérir
de panser les branches cassés
régler des compromis
comprendre les erreurs
qui ont changer nos vies

Réal Junior Leblanc

1. Fui convidado a debater a Mesa Redonda "Cinema indígena: mediação e política", que ocorreu em 18 de outubro de 2016. Nesta ocasião pude conhecer Réal Junior Leblanc e seus filmes. Além de Leblanc, participavam da mesa Tukumã Kuikuro (do Coletivo Kuikuro de Cinema), André Dudemaine (organizador do Festival Présence Autochtone, de Montreal), Ariel Ortega (cineasta guarani mbya) e Tatiane Klein (PPGAS/USP). Agradeço aos organizadores, Dennis Bellemare, Maria Inês Ladeira e Paula Morgado, pelo convite para participar do Seminário "Olhares Cruzados Brasil/Canadá", no qual transcorreu esta Mesa, e aos editores da Revista GIS pelo gentil convite e pelo incentivo em publicar essas notas (na verdade "brechas", como bem sugeriram os pareceristas), que decorrem de um mergulho apenas preliminar – e, portanto, não suficiente informado – no universo fantástico do cinema dos indígenas do Quebec.

Em um debate que integrou o “Seminário Olhares Cruzados Brasil/Canadá”, ocorrido em outubro de 2016 na USP, o jovem cineasta innu, Réal Junior Leblanc, exclamou: “A câmera é minha arma de caça”. Decerto ele fazia uso de uma metáfora: a câmera é um instrumento de luta política, tornando mais visíveis as reivindicações do povo innu diante da sociedade mais ampla, bem como convertendo-se em um potente modo de transmissão da “cultura”². Mas talvez convenha ir um pouco além deste sentido metafórico, pois é de caça propriamente dita que se trata, uma vez que é o modo de vida que a prática da caça supõe aquilo que os filmes de Réal Junior Leblanc pretendem restituir.³ Antigamente conhecidos como Montagnais, os Innu, como grande parte dos povos autóctones do Quebec (Canadá),⁴ são caçadores, e isso não pressupõe um mero modo ou técnica de subsistência, mas toda uma disposição para com o mundo dito “natural”, que desafia as fronteiras que a modernidade estabeleceu entre natureza e cultura, humanidade e não humanidade. Assim, quando Réal Junior Leblanc chama sua câmera de “arma de caça” ele agrega à luta política – a luta por direitos, pela terra, pela “cultura” – toda uma preocupação em retratar e *retomar* um outro modo de lidar com o ambiente e os existentes que o constituem. Reside aí a sua proposta cosmopolítica, que jamais deixa de estar associada a uma ética e uma estética.⁵

Innu da comunidade de Uashat mak Mani-Utenan, Réal Junior Leblanc define-se como cineasta e poeta. Como muitos cineastas ameríndios do Quebec foi formado e produziu seus filmes no quadro do projeto Wapikoni Mobile. Ele pertence também a uma geração de jovens poetas indígenas do Quebec, muitos deles preferindo escrever em francês, língua branca, colonial, para alcançar um público mais amplo.⁶ Dado este duplo

2. O uso de aspas em “cultura” é uma referência à reflexão de Manuela Carneiro da Cunha sobre o processo de objetificação do conceito antropológico de cultura por parte dos próprios povos indígenas. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ubu, 2017.

3. Para uma discussão sobre a relação entre cinema etnográfico e caça, ver o artigo de Paulo Maia, “O animal e a câmera”, sobre mostra de mesmo nome que ocorreu durante o XV Fórum Doc, em 2011. In: *Catálogo Fórum Doc 2011*. Belo Horizonte: UFMG/Humberto Mauro, 2011. Para um apanhado sobre antropologia da caça. Ver o verbete de Uirá Garcia, “Caça” In: *Teoria e Cultura (UFJF)*, v. 11, p. s/n, 2016.

4. No Canadá, o termo “autóctone” engloba duas categorias que permanecem diferenciadas: os ameríndios e os Inuit. Note-se que na Província do Québec vivem dez povos autóctones.

5. Os filmes de Leblanc poderiam enquadrar-se no que os organizadores do XXI Festival Fórum Doc chamaram de “imagens do Antropoceno”, isto é, filmes que refletem sobre essa interferência do “humano” na própria constituição da Terra e sobre seus efeitos, em grande parte destruidores. Ver o artigo de Frederico Sabino, Carla Italiano e Junia Torres, “Os fins deste mundo: imagens do Antropoceno”. In: *Catálogo Fórum Doc 2017*. Belo Horizonte: UFMG/Humberto Mauro, 2011.

6. Leblanc tem seus poemas publicados em duas antologias. Susan Ouriou (ed.) *Langues de notre terre: poèmes et récits autochtones du Québec*. Alberta: Banff Centre Press, 2014. Maurizio Gatti. *Mots de neige, de sable et d’océan*. Montreal: CPMF, 2009.

trânsito, a marca dos filmes de Leblanc é mesmo o elo entre palavra e imagem, a poesia cortando todo o seu trabalho. Dos sete filmes que realizou quatro foram definidos no site do Wapikoni Mobile como “experimentais”, um como “animação” e dois como “documentários”. Leblanc segue, contudo, além dos rótulos, pois o que de fato lhe interessa é a realização de filmes poéticos, mesmo quando a linguagem escolhida se aproxima do documental. Não transparece em seus filmes um interesse no documentário como um registro fidedigno do real. Registrar acontecimentos políticos ou culturais, produzir uma memória para as futuras gerações é decerto urgente, no entanto, sua visada é sempre o discurso poético. Tudo se passa como se apenas a poesia fosse capaz de expressar os dilemas subjetivos deste realizador atravessado pela angústia de habitar um mundo ambíguo, cindido entre o modo de vida dos “antigos” e a experiência da modernidade, na qual laços tanto comunitários como com o ambiente parecem afrouxar-se cada vez mais. Aliada ao cinema, a poesia anunciaria o que poderia ser uma retomada desses laços.

Ênfase na expressão da subjetividade, conteúdo engajado e concisão (nenhum dos filmes de Leblanc dura mais do que sete minutos) são, aliás, marcas importantes dos filmes produzidos no âmbito do projeto Wapikoni Mobile. Criado em 2003 pela cineasta Manon Barbeau em parceria com o Conselho da Nação Atikamekw e com o Conselho de Jovens das Primeiras Nações do Quebec e do Labrador (do qual Leblanc é representante desde 2012), o Wapikoni Mobile consiste em estúdios ambulantes, que transitam entre diferentes reservas indígenas do Quebec, realizando oficinas (de em média seis semanas) com jovens sob o intuito de produzir curta-metragens de diversos gêneros – documentários, ficções, videoclipes e animações – e registros musicais.⁷ Leblanc refere-se a estes estúdios móveis como “lata de conserva de sonhos”, estimulando jovens não apenas a retratar suas realidades e a falar de sua “cultura”, mas também a criar histórias, discursos visuais e obras musicais. Como consta no site do Wapikoni Mobile, os principais objetivos deste projeto são “enriquecer o patrimônio cultural das primeiras nações e criar uma cinematografia autóctone do Quebec”.⁸ O foco do projeto permanece no trabalho com os jovens, muitos deles vivendo situações de risco, que envolvem violência doméstica, alcoolismo, assim como alta taxa de suicídios e dependência de drogas. Situações resultantes de um longo processo de expropriação e exploração, incluindo uma política violenta de sedentarização, remoções e escolarização forçadas, bem como a

7. Wapikoni Awashish é o nome de uma jovem Atikamekw, que foi colaboradora de Manon Barbeau em um filme de ficção, que contava com a participação de vários atores indígenas. Wapikoni morreu em um acidente de automóvel em 2002. No ano seguinte, Barbeau resolveu homenagear esta que teria se tornado uma realizadora de mãos cheias.

8. <http://www.wapikoni.ca/a-propos/qui-sommes-nous> Última visita em 23.01.2018.

intensificação na segunda metade do século XX de atividades extrativistas. É nesse contexto que temas sociais e ambientais entram fortemente na pauta das criações dos realizadores, que vêem na câmera um instrumento de luta e retomada, mas também um veículo para a expressão de uma subjetividade cindida entre mundos incomensuráveis.⁹

A POÉTICA DO EXPERIMENTAL

Uma das marcas da produção do Wapikoni Mobile é a profusão de filmes ditos “experimentais”, filmes que rompem com a narratividade e dão vazão à liberdade de criação. São geralmente filmes muito curtos, esbarrando na estética da videoarte ou mesmo do videoclipe. O “experimental”, para Réal Junior Leblanc, parece ser o modo privilegiado para realizar sua poeticidade, fazer filmes como se fazem poemas, isto é, criar sentido por meio da associação inesperada de imagens e sons. A forma pela qual ele conduz estes filmes não se destaca jamais de seu conteúdo, isto é, falar sempre que possível da retomada de laços julgados fundamentais: não apenas os laços comunitários, mas sobretudo o elo que liga toda subjetividade ao mundo dito natural – o mundo das árvores, das nuvens, das montanhas, dos astros. Os filmes experimentais-poéticos de Leblanc atuam, nesse sentido, como “manifestos cosmopolíticos”¹⁰: partem de uma ameaça – de perda cultural, de catástrofe ambiental – para então celebrar a inseparabilidade entre o corpo e o cosmos, entre a subjetividade e o ambiente, sinalizando novos caminhos, outros modos.

Eclipse (2’31”, 2013), realizado em parceria com Jani Bellefleur Kaltish, também de origem innu, é um manifesto contra a destruição do ambiente pelos brancos.¹¹ O filme principia com um texto sobre a tela escura: “Um dia... A natureza se revoltará. Ela se desprenderá de nós. Nossa mãe terra tem, ela também, seus sonhos”. A partir de então alternam-se imagens de um eclipse solar com as de uma série de elementos – árvore, céu, nuvens, gotas de chuva, pedras, rio, folhagens. Conforme a sequência avança, uma música algo incidental surge em crescendo e sobre as imagens vão sendo inseridos textos em francês, sempre endereçados a uma segunda pessoa do singular:

9. Sobre o trabalho com os jovens, ver Stéphane Guinant Marceau. “Le Wapikoni Mobile: conquête d’un nouveau territoire de citoyenneté pour des jeunes autochtones”. In: *ACME* v. 12. n. 3, 2013; PP. 551-575.

10. “Manifesto cosmopolítico” é um dos modos pelos quais Bruce Albert define o seu livro em co-autoria com Davi Kopenawa. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Em poucas palavras, trata-se da produção de um discurso, que faz convergir a ecologia política dos ambientalistas não indígenas e a cosmologia xamânica indígena, produzindo assim sentido inesperado para o que definimos como política.

11. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/eclipse>. Último acesso em 23.01.2018.

Tu destróis tudo em sua passagem para fazer dinheiro.
Que tu vais fazer depois de ter-nos todos envenenado?
Vais apenas nos olhar até que morramos?
Que tu ainda procuras nesta terra?¹²

Esta segunda pessoa, espectador potencial do filme, podemos dizer, é o homem branco, evocando a figura de um terrível predador, capaz de converter, como o eclipse, a luz em escuridão, a paisagem natural em cidade. Os textos desaparecem e a sequência de imagens prossegue, agora incorporando elementos urbanos, como a imagem de uma árvore que acompanha a fachada de um prédio e a imagem aérea da cidade de Montreal. Sobre as últimas imagens do filme – a do eclipse solar e a das gotas de chuva, ambas remetendo à passagem da claridade para a escuridão, análoga à invasão da cidade – é inserido um novo texto: “A terra já está cansada de nós. Vivemos nossos últimos momentos livres e selvagens”.¹³ Esse texto desalentador difere dos anteriores por deslocar o “Tu” para o “Nós”. Não sabemos, devido à estrutura da língua francesa, se estamos diante aqui da primeira pessoa no plural inclusiva ou exclusiva. É possível que Leblanc e Kaltish estejam falando de “nós, os Innu” (que, como em outras línguas ameríndias, quer dizer “ser humano, gente”). Mas é possível que eles estejam também incorporando os brancos, afinal a tragédia do esgotamento da terra é capaz de reuni-los. De todo modo, para além do desalento, Leblanc e Kaltish celebram por meio desta brevíssima sequência de imagens a beleza do que poderiam ser esses “últimos momentos”. Nada se diz sobre o significado do eclipse para os Innu, mas tendo em vista outras elaborações ameríndias, é possível tomá-lo aqui como signo de uma catástrofe ou violência iminente – o colapso entre o céu e a terra, por exemplo – que exige dos humanos ações rituais urgentes, que como que refazem o mundo.¹⁴ Podemos ler esse pequeno ensaio fílmico não como resignação diante de um fim possível, mas como crítica e chamado para a resistência numa era que se convencionou chamar Antropoceno, na qual um certo tipo de humanidade passa a alterar as estruturas geológicas.

12. [Tradução minha] No original: Tu détruis tout sur ton passage juste pour faire de l'argent / Que as-tu faire après nous avoir tous empoisonnés? / Tu vas juste nous regarder juqu'à ce qu'on meurt? / Qu'est-ce que tu recherches encore sur nos terres?

13. [Tradução minha] No original: La terre s'épuise déjà de nous. / Nous vivons nos derniers moments libres et sauvages.

14. Sobre os eclipses na mitologia ameríndia, ver Claude Lévi-Strauss – *O Cru e o cozido: Mitológicas I* (São Paulo: Cosac Naify, 2004) e *A origem dos modos à mesa: Mitológicas III* (São Paulo: Cosac Naify, 2006). Para uma reflexão sobre o tema, a partir do material dos Kuikuro do alto Xingu, ver Carlos Fausto “Sangue de lua: reflexões sobre espíritos e eclipses” (*Journal de la Société des Américanistes* v. 98, n. 1, 2013).

O contraste entre paisagens urbanas e naturais é tema de *Shamanitu* (2012, 1'39"), filme co-dirigido com Kevin Papatie, do povo Anishnabe (Algonquino), um dos primeiros participantes do Wapikoni Mobile.¹⁵ Neste filme, como resume a sinopse, um xamã serve-se de seus poderes para regenerar a cidade. Nas primeiras cenas, ele planta sementes de vidro num terreno urbano, das quais brotam imagens de árvores em animação, que vão tomando conta da paisagem urbana, crescendo sobre os muros da cidade. Na última cena, um peixe preenche o céu de Montreal até dar lugar ao lettering com o nome do filme. Em vez de um desalento, este filme muito breve aposta na ideia da regeneração da cidade mediante ação de um xamã indígena. A tensão entre mundos em *Shamanitu* é, aliás, o tema de boa parte dos filmes de Papatie, que decerto exerceram muita influência sobre Leblanc, dado o seu estilo questionador e poético. *Entre l'arbre et l'écorce* (Entre a árvore e a casca, 2008, 3'41") tematiza o que o próprio realizador define como "busca identitária".¹⁶ "Vivo em dois mundos, mas nenhum deles me habita", sussurra o narrador em voz *over*. *Nous sommes* (Somos, 2009, 2'31"), de sua parte, é um filme-manifesto baseado no encontro de Papatie com os zapatistas.¹⁷ Depois de uma série de cenas rodadas no México, são exibidas imagens de poluição e destruição ambiental. Na língua anishnabe, ouvimos numa voz *over* sempre sussurrada: "Somos a água", "Somos a terra", "Somos os animais", "Somos o ar", "Somos a floresta". Sobre as últimas imagens, que passam de uma paisagem borrada para o *close* no olhar de uma criança, ouvimos: "Somos a paisagem devastada. Nosso território somos nós. Levantemo-nos". Inspirado pela experiência com os zapatistas, Papatie invoca os seus a saírem do desalento e da resignação para embarcarem numa luta ativa contra a destruição, luta que restitui essa identificação, na falta de melhor termo, entre as pessoas e outros existentes que compõem mundo, pois a devastação do território é a devastação das comunidades, de "nós mesmos", disse que "somos".

Os dois filmes experimentais que Real Leblanc dirigiu sozinho levam mais a fundo a experiência de conjugar textos poéticos e imagens. Seu primeiro filme, *Tremblement de terre: Nanameshkueu* (Terremoto: Nanameshkueu, 2010, 2'51"), definido por ele mesmo como uma "celebração da cultura innu", fala de uma espécie de fusão entre a subjetividade do narrador-poeta e o ambiente.¹⁸ A tela, sempre partida, contrapõe pai-

15. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/shamanitu>. Último acesso em 23.01.2018.

16. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/entre-larbre-et-lecorce>. Último acesso em 23.01.2018.

17. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/nous-sommes>. Último acesso em 23.01.2018.

18. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/tremblement-de-terre-nanameshkueu>. Último acesso em 23.01.2018.

sagens naturais e urbanas, claro e escuro, céu e terra, vazios e corpos. Ouvimos Leblanc recitar, em voz *over*, um poema em francês, cujos versos apenas por vezes se referem diretamente às imagens que vemos.

Desde a noite dos tempos
Contemplo a lua
Uivo para ela minhas canções
A lua conhece o meu ódio
As montanhas são impregnadas de minhas lágrimas
(...)
Eu quero apenas caçar e pescar
E retornar para minhas terras esquecidas
Lá onde meus avós viveram
Meu coração bate no ritmo da chuva
Minha alma se cicatriza pouco a pouco
(...)
Após cada onda que se esvai
Uma nova renasce ainda mais forte
Eu sou Nanameshkueu
Eu sou aquele que reaverá a chama de meu povo¹⁹

O Eu-lírico do poema é Nanameshkueu, o Terremoto, ser não humano, força geológica personificada. Não temos mais informações sobre essa figura, Nanameshkueu, na cosmologia innu. Ele aparece aqui sob o signo da raiva e da solidão, mas também como algo que tanto pode destruir como regenerar. “Eu sou Nanameshkueu”. O poeta identifica-se aqui com esta força de destruição e regeneração, metamorfoseia-se. “Eu sou aquele que reaverá a chama de meu povo”. Ele faz alusão ao renascimento que segue uma hecatombe. De que maneira essa identificação pode redundar no que o próprio Leblanc chamou de “celebração da cultura innu”? Decerto o poema fala em regeneração, em renascimento, e isso através da possibilidade de composição com os diversos elementos do mundo, possibilidade inscrita no pensamento e no modo de vida innu. Nas últimas imagens do filme vemos o rosto de uma criança sobreposto a imagens de paisagens e à imagem da sombra de um corpo antropomórfico, já presente nas cenas anteriores.

19. [Tradução minha] No original: Depuis la nuit des temps / je contemple la lune / je lui ai hurlé bien des chansons / j'ai toujours été Seul / oublié de Dieu / la lune connaît ma haine / les montagnes sont impregnées de mes larmes / toujours chassé / faudra-t-il que je me caché encore / parmi les arbres et le brume / pour que le monde me laisse tranquille / Je veux seulement chasser et pêcher / et retourner dans mes terres oubliées / là même où mes grands-parents vécutrent / mon coeur bat au rythme de la pluie / mon âme se cicatrise peu à peu / après chaque vague que s'épuise / une nouvele renaît / encore plus forte / Je suis Nanameshkueu / je suis celui qui ravivera la flamme de mon peuple.

Chevelure de la vie (Cabeleira da vida, 2011, 2'12") celebra a força de uma árvore secular.²⁰ Como em *Tremblement de terre*, um poema dialoga com as imagens da tela, que são no mais das vezes imagens ou fragmentos de imagens (*closes*, folhagens, texturas) desta árvore antiga e gigantesca, que se alternam ou se sobrepõem com imagens de pássaros, de chuva, de rostos, de uma bandeira. No fundo, o som de tambores misturado ao de pássaros e do vento. Mais uma vez, é usado o recurso de telas partidas, imagens sobrepostas e mesmo fotogramas que dão lugar a animações. No poema, a grande árvore, esta "cabeleira da vida", é referida novamente na segunda pessoa do singular.

Envolve-me nas tuas raízes
enquanto o vento me balança nos teus galhos
Protege-me das intempéries e do inimigo
Enquanto tu me contas da tua vida

Cante-me uma canção com tuas folhas
Para que eu enfim possa sonhar com antigamente
Aceite-me sob tua sombra e em tua seiva
Olhe-me como um de teus filhos

O som do vento é a tua linguagem
Tu és a cabeleira da vida
Só tu podes compreender as montanhas

Tua pele é fissurada pelo tempo
Teus pensamentos são mais antigos que um rochedo
Tua presença apazigua os corações
Teu cheiro embriaga as almas
Tu és a primeira filha da terra

Escute tuas filhas e teus filhos cantarem para ti
Experimente as suas penas e os seus corações marcados,
Convide sua alma para reencontrar o seu caminho
Junte a casca e a pele²¹

20. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/chevelure-de-la-vie>. Último acesso em 23.01.2018.

21.[Tradução minha] No original: Enveloppe-moi dans tes racines / pendant que le vent me berce dans tes branches / protege-moi des intempères et de l'ennemi / pendant que tu me racontes ta vie / chante-moi une chanson avec tes feuilles / pour enfin que je puisse rêver d'autrefois / accepte-moi sous ton ombre et dans ta seve / regarde-moi comme l'un des tes fils / le son du vent est ton langage / tu es la chevelure de la vie /toi seul peut comprendre les montagnes / ta peau est fissurée par le temps / tes pensées sont plus anciennes qu'un rocher / ta présence apaise les coeurs/ ton odeur enivre les âmes / tu es le premier des

Como escreveu E. Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio, o “Tu” é um pronome perigoso, que implica tomar o outro – não humano, inimigo, estrangeiro – como sujeito pleno e, portanto, abrir-se para uma experiência com a sobrenatureza, na qual a posição de “Eu” é submetida ao risco.²² Chamar um outro de “Tu” é aceitar a sua subjetividade, estabelecendo com ela mais do que uma relação, uma troca (ou comutação) de perspectivas. Se em *Tremblement de terre*, o poeta assume o lugar de uma força geológica, o Terremoto, em *Chevelure de la vie*, ele se dirige diretamente a este existente mais que humano, que é a árvore secular. Ele faz uma ode à arvore, fazendo com que ela o envolva, com que ela una a pele dele à sua casca.

Os filmes acima podem ser ditos filmes-poemas, filmes poético-experimentais. Mais do que sobrepor imagem e texto, eles retiram a poesia da combinação ou intercâmbio entre o verbal e o visual. Afinal, a poesia dos filmes não estaria apenas no texto, mas no discurso visual, na capacidade do realizador de compor com imagens. As imagens não ilustram o texto, tampouco o texto informa as imagens. Imagem e texto participam de uma só composição dada na edição. Seria possível reconhecer nessa criação de Réal Junior Leblanc ecos das cadeias intersemióticas tão salientes nas artes ameríndias, estas que valorizam a permutação dos códigos sensoriais. Nelas o verbal e o visual andam juntos, traduzindo-se: um desenho pode ser um canto, uma dança já é uma partitura, tudo são caminhos visuais, sonoros, coreográficos.²³ No regime de signos das artes ameríndias, nenhum *semion* sustenta-se por si só: o verbal busca o visual, o visual quer o sonoro, a música já é coreografia. O que faz Leblanc é justamente apostar na tradução do verbal em visual, e vice-versa, passando pela música. Seus filmes são poéticos, e sua poesia é escrita tanto por palavras como por imagens.

Nesses filmes-poemas, em que imagens e textos traduzem-se, há um-descentramento em relação às figuras humanas, que mantêm-se periféricas ou mesmo incidentais. Rostos, sombras aparecem no mais das vezes sobrepostos às imagens de outros existentes. Em *Shamanitu*, a figura do xamã humano prepondera, mas ele é tão somente responsável

enfants de la terre / écoute tes filles et tes fils chanter pour toi / ressens leurs peines et leurs coeurs marqués / invite leur âme à retrouver leur chemin / assemble l'écorce et la peau

22 “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena” In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

23. O problema das cadeias intersemióticas nas artes ameríndias é bastante complexo. Sobre esse assunto, ver, entre outros: Rafael Menezes Bastos. “Música nas terras baixas: um panorama hoje” In: *Revista de Antropologia* v. 60, n. 2, 2017. Carlo Severi. “O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos de olhar”. In: Severi, C. & Lagrou, E. *Quimeras em diálogo: grafismos e figurações da arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

por fazer brotar a floresta na cidade. De modo geral, os protagonistas da tela – que se mantêm em primeiro plano, jamais limitando-se a ser “fundo” – são os não humanos ou “mais que humanos”: o Terremoto, o eclipse, a paisagem natural que volta a florescer na cidade, a árvore secular. “Eu sou o Terremoto”. “Tu, árvore, és a cabeleira da vida”. “A terra já está cansada de nós”. Sim, este é o ponto principal: a terra está cansada de “nós” – humanos – que defendemos a nossa exclusividade, nossa primazia. Pois o que realmente somos, agora pelas palavras de Papatie, é a “terra devastada”. Todos estes filmes engajam-se na crítica da centralidade deste “nós”, “os humanos”, evidenciando um “Eu” que já é Outro, um Tu, que não é humano, mas sem o qual nenhum humano poderia viver. Tanto as imagens como os versos, o visível e o audível, recusam a perspectiva antropocêntrica:²⁴ são os não humanos que ganham o centro da cena, o poeta fala com eles, eles falam pelo poeta, suas imagens proliferam.²⁵ Diferentemente de outras cinematografias, que também buscam o descentramento do humano, não se trata da captura de um Fora absoluto, de filmar o “grande vazio”, mas sim de capturar o laço entre os existentes, um mundo em que tudo é subjetivado. Diferentemente dos longos planos de um cinema não eurocêntrico como o de Abbas Kiarostami, em que o humano parece perder-se na vastidão da paisagem²⁶, os experimentos de Leblanc – e de outros cineastas indígenas ligados ao projeto Wapikoni Mobile – privilegiam um trabalho de edição em que a fronteira entre humano e não humano é constantemente revista. Se a terra já está cansada de nós, é porque precisamos retomar os laços com ela, compor com sua subjetividade, evitar que a sua revolta nos seja fatal. Retomar esses laços seria uma receita de resistência.

24. Frederico Sabino pergunta-se sobre a possibilidade de um cinema não antropocêntrico, sobre como falar, por meio de imagens, do mundo além do humano. O desafio dos filmes indígenas, pontua ele, iria além da proposta de algo como um “eco-cinema” – um cinema de paisagens – uma vez que colocaria no centro a necessidade de lidar com o invisível, com o cosmos. “Conversa sobre filmes e paisagens”. In: *Catálogo do Fórum Doc 2017*. Tanto porque, poderíamos dizer, o além do humano não seria sinônimo de paisagem inerte, mas sim ator decisivo.

25. A ideia de que “quem fala (ou canta) em mim é um outro” é muito comum nos regimes de enunciação das artes verbais ameríndias, o que põe em risco a própria noção de sujeito de boa parte da tradição da filosofia moderna ocidental. Para um estudo pormenorizado sobre o assunto, ver, entre outros, Carlo Severi. “Memory, reflexivity and belief: reflections on the ritual use of language”. In: *Social anthropology* v. 10 n. 1, 2002. E Pedro Cesarino. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

26. Veja-se o último filme de Kiarostami, *24 frames* (2017), no qual a contemplação do mundo natural aparece, sob uma linguagem poética e experimental, em sua forma mais radical: em cada frame, diferentes animais e paisagens desfilam em frente da câmera, quase não há lugar para o humano.

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

Blocus 138 (Bloco 138, 2012, 7'13") e *L'enfance déracinée* (Infância desenraizada, 2013, 7'16") são pequenos documentários que tratam de temas políticos: o movimento de resistência à construção de uma hidrelétrica e a memória dos internatos. Nesses filmes o lugar da poesia permanece central: os poemas de Leblanc compõem com as imagens documentais, condensando a dramaticidade dos acontecimentos sobre os quais se quer falar.

Blocus 138: la résistance innu traz o registro de cenas do bloqueio da estrada 138, ocorrido em 9 de março de 2012 contra a construção do complexo hidrelétrico do rio Romaine.²⁷ As cartelas iniciais explicam que as obras, que invadem quase 500 km do território innu, tiveram início sem a consulta prévia às comunidades. Elas resultam do chamado Plano Norte, grande projeto de desenvolvimento econômico envolvendo atividades extrativistas e a construção de hidrelétricas. Na última cartela, antes da exibição das imagens e do toque dos tambores, lemos: "A luta está longe de terminar".

Leblanc filma em dois momentos: durante o dia, quando mulheres Innu organizam-se, tomando a frente do bloqueio, e durante a noite, quando se dá o enfrentamento com a polícia, depois de uma série de ameaças. As cenas noturnas são decerto mais impactantes. Enquanto a polícia avança, as mulheres cantam em uníssono na língua innu: "Queridos filhos, amamos vocês. Amanhã estaremos lá ainda". A câmera se aproxima até alcançar *close*s de seus rostos. A polícia avança ainda mais, conseguindo dispersar parte dos manifestantes enquanto outros lançam-se ao enfrentamento direto. Homens e mulheres gritam: "Meu pensamento está com meus filhos, não com o dinheiro". "Estamos perdendo nossa cultura e nosso território". Alguns são presos. No último minuto do filme, sobre cenas noturnas de confusão e algazarra que logo dão lugar aos créditos do filme, ouvimos mais um poema de Leblanc:

Escuto ainda sem cessar
os gritos de raiva
e os choros de desespero dos meus

Eu vi mulheres
defender sua mãe terra
com cantos de paz

27. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/blocus-138-la-resistance-innue>.
Último acesso em 23.01.2018.

Eu vi meu povo
ser reprimido
em suas próprias terras
por estrangeiros armados

Eu vi anciões
derramar lágrimas
de orgulho esquecido

Como defender
nossa herança
e o futuro de nossos filhos
contra esses gigantes do dinheiro?

Eu choro
por todos os rios
que eles desviarão
por todas as florestas
que eles naufragarão
por todas as terras
que eles inundarão
por todas essas montanhas
que desaparecerão

Eu lhes direi
do mais profundo de minh'alma
sempre não²⁸

O poema recitado ao fim do filme condensa a dramaticidade das imagens que vimos nos seis minutos anteriores. Se o filme principiava com a frase “A luta está longe de terminar”, ele termina em tom poético com “Eu lhes direi [...] sempre não”. Com isso, lança um elogio à resistência que retoma a mensagem dos filmes experimentais acima discutidos: é preciso negar o espírito de destruição da sociedade dos “estrangeiros armados” e retomar os laços enfraquecidos dentro da comunidade e desta com o ambiente, evitando que os rios sejam desviados, as florestas,

28. [Tradução minha] No original: J'entends encore sans cesse / les cris de rage / et les pleurs de désespoir / de miens // J'ai vu des femmes / défendre leur mère terre / avec des chants de paix // J'ai vu mon peuple / se faire refouler / sur ses propres terres / par des étranges casqués // J'ai vu des aînés / verses des larmes / de fierté oublié // comment défendre / notre héritage / et l'avenir de nos enfants / contre ces géants de l'argent? // Je pleure / pour toutes les rivières / qu'ils détourneront / pour toutes les forêts / qu'ils sacqueront / pour toutes les terres / qu'ils inonderont / pour toutes les montagnes / qui disparaîtront // Je leur dirai / du plus profond de mon âme / toujours non.

naufregadas, as terras, inundadas, as montanhas, extintas. *Blocus 138* é, com efeito, a versão innu de uma história de resistência e de cenas trágicas que se repetem em toda a América indígena. Projetos de hidrelétricas que desviam rios e colocam em xeque a soberania dos territórios e dos modos de vida indígenas estão em toda parte na vastidão deste continente. Em toda parte também estão as manifestações de resistência, que não cessam de se reinventar, aliando-se a formas estéticas, que passam pela música, pela dança e pelo cinema. Por dramática que seja a situação, a luta acaba por converter a dor em alegria, oscilando entre a festa e a guerra. Essa é a mensagem do *close* nas mulheres innu que, diante do enfrentamento da polícia, não cessam de cantar e celebrar a resistência.

A resistência é o tema também de *L'enfance déracinée*, filme sobre a memória dos indígenas que, quando crianças, foram forçados a viver no internato de Sept-Îles, longe de seus pais e de seu modo de vida.²⁹ A memória dos internatos e de sua política fortemente etnocida é uma ferida viva no Canadá, encontrando eco em muitos outros países da América. Crianças eram separadas de seus pais, proibidas de falar em sua língua e praticar seus rituais e outros costumes. A criação dos internatos foi decorrência do Indian Act de 1884, uma política radical de assimilação dos índios pelo Estado canadense. Com apoio de missões religiosas, mais de 150 mil crianças foram forçadas a ir para esses estabelecimentos. Junto com os internatos desenhava-se toda uma política de sedentarização e remoção, cujo objetivo era o apagamento dos vínculos dos povos com a terra. No mesmo período, era promulgada a lei de banimento do *potlatch* na costa Oeste e das *Sun Dances*, na região das Planícies, lei que seria revogada apenas na década de 1950. Foi também apenas em 11 de junho de 2008 que o Primeiro Ministro Stephen Harper foi levado a pedir desculpas, publicamente e em nome do Estado, pelo imenso “genocídio cultural” cometido naquele país. Mas esse pedido de desculpas não conseguiu apagar a memória e a dor das atrocidades nem mesmo fazer a justiça necessária.

Por ser mesmo uma ferida viva, a memória dos internatos constitui um tema recorrente nos filmes dos povos autóctones do Canadá e, mais especificamente, dos filmes do projeto Wapikoni Mobile. Veja-se, entre tantos deles, *L'Amendement* (A emenda, 2007, 4'58”), de Kevin Papatie.³⁰ O filme faz menção à emenda de 1920 que torna obrigatória a escola para todas as crianças indígenas, sob o risco de penalização dos pais. Papatie retrata, em quadros muito breves e aproximados, quatro membros de sua família: Zoe, sua avó, que “não fala francês”; Noé Louis, filho

29. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/lenfance-deracinee>. Último acesso em 23.01.2018.

30. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/lamendement-abinodjic-madjinakini>. Último acesso em 23.01.2018.

dela, que foi à escola aos sete anos e “fala francês”; Nadia, filha dele, que “quase esqueceu o anishnabe”; e, finalmente, Ingrid, filha de Nádia, ainda criança, que não fala mais a língua da família. Papatie compõe um discurso contundente sobre a quase extinção de sua língua, resultado de uma política violenta de assimilação. No final do filme ele conclui “São quatro gerações, dois internatos, duas culturas, uma extinção”. Assim se extermina uma língua e um povo. Donde a insistência de Papatie em fazer seus filmes na língua anishnabe. Num filme mais recente, *Kokom* (2014), Papatie retorna à figura de sua avó, que foi obrigada a enviar os filhos para o internato.³¹ Contudo, o filme culmina numa mensagem otimista: depois de tantos anos de opressão, graças à perseverança dos velhos, “as raízes anishnabe voltam a brotar”.

Em *L'enfance déracinée*, Leblanc volta ao local onde o internato de Sept-Îles foi erguido e operou entre 1951 e 1972 para colher depoimentos de testemunhas que por ali passaram. Apenas um prédio sobreviveu à demolição, e sobre a ruína dos demais foi estabelecida uma nova comunidade. Leblanc se reconhece como “descendente dessas crianças desenraizadas”, dessa história trágica de remoções, genocídios e etnocídio. O filme alterna imagens documentais – imagens da vida no internato, das crianças, dos pais, dos oficiais do Estado – com cenas da comunidade que lá se estabeleceu e cresceu. Outro poema de Leblanc corta todo o filme, sobrepondo-se às imagens documentais e atuais. Eis os primeiros versos:

Por que vocês arrancaram os meus dos braços de seus pais?
Quem eram vocês para tirar as crianças da minha aldeia?
Eu sou o descendente dessas crianças sem raiz.

Eles não mediram esforços para mudar nossa identidade
Devorar nossas tradições
Apagar nossa história
Destruir nossa cultura³²

No decorrer do filme, Leblanc encontra-se com uma mulher que viveu, quando criança, no internato. Não sabemos o nome dela. Na maior parte das cenas, ela não olha para a câmera, permanece compenetrada, pintando uma tela. Momentos mais tarde saberemos que o que a faz pintar é a capacidade que esta arte tem reconectá-la ao universo cosmológico

31. Ver a íntegra do filme: <http://www.wapikoni.ca/films/kokom-cd9b74>. Último acesso em 23.01.2018.

32. [Tradução minha] No original: Pour quoi avez-vous arraché les miens aux bras de leurs parents? / Qui étiez-vous pour vider mon village de ses enfants? / Je suis le descendant de ces enfants déracinés // Il n'ont ménagé aucun effort pour changer notre identité / engloutir nos traditions / effacer notre histoire / détruire notre culture

innu. Quase no final do filme, a câmera mostra então a tela concluída: um lobo uivando para a lua. E ela comenta: “Estou contente de reencontrar algo que perdi”. Não sabemos exatamente que tema cosmológico é este, apenas que ele remete aos primeiros versos do poema de *Tremblement de terre*. Em seu depoimento a Leblanc, essa mulher fala de como foi abusada sexualmente aos seis anos, de como vivia constantemente sob medo, buscando apoio em colegas da mesma idade. Fala também de como era impedida de falar a própria língua. Vemos novamente imagens documentais, dentre as quais cenas de crianças lidando com padres (seus possíveis agressores) e de uma menina que fita a câmera sorrindo. Não sabemos tampouco se esta menina é a testemunha, cuja voz permanece *off*. De todo modo, ela representa uma miríade de vítimas, pessoas que compartilharam a mesma sorte. A mulher conta então sobre sua volta à comunidade depois de tempos no internato. Paisagem devastadora: ali todos bebiam, o próprio pai havia se tornado um alcoólatra, e os abusos sexuais que povoavam o internato passavam a ser uma realidade nas aldeias. Retrato da mais profunda dor.

Na última parte do filme, vemos o prédio de coordenação do internato, o único a sobreviver à demolição em 1972, ser incendiado por bombeiros. Estamos em 2012. Sobre essa imagem, Leblanc comenta que tal ato foi vivido pelos moradores da comunidade de Maliotenam como um “ritual de cura”. Logo em seguida, imagens documentais se fundem com imagens da comunidade atual. Ouvimos os últimos versos do poema:

As feridas do passado não foram
ainda completamente fechadas
mas a esperança do meu povo foi reavivada

Mesmo se a sombra dos internatos
plana ainda sobre nossas comunidades
sei bem que a juventude encontrará aí
o meio de disso tudo se liberar³³

O final de *L'enfance déracinée* é um convite a resistência. O último prédio do internato é consumido pelo fogo, a testemunha das atrocidades redescobre o universo innu pela pintura, a comunidade cresce sobre ruínas, Leblanc recita seu poema engajado, estimulando a memória de acontecimentos passados. A arte cumpre aqui seu papel de reconexão com um mundo que quase se perdeu. Como em *Blocus 138*, Leblanc canta a resistência por meio de imagens e palavras, combinando a luta e a

33. [Tradução minha] No original: Les blessures du passé ne sont pas / encore complètement refermées / mais l'espoir de mon peuple s'est ravivé // Même si l'ombre des pensionnats / plane encore sur nos communautés / je sais que la jeunesse y trouvera / le moyen de s'en libérer

arte. *L'enfance déracinée* é um filme sobre o etnocídio, que não raro equivale ao genocídio. *Blocus 138* é talvez um filme sobre o ecocídio, sobre a tentativa de reverter os efeitos da construção de uma hidrelétrica que afetará todo o *Nitassinan*, a “nossa terra”, território dos Innu. Ora, na experiência dos Innu e do próprio Leblanc, etnocídio, ecocídio e genocídio se equiparam.³⁴ A morte dos rios não é dessemelhante à morte das línguas e das pessoas. Tudo se entre-afeta. A expulsão dos ameríndios de suas terras se confunde com a obrigação dos pais de enviarem seus filhos a internatos. A intensificação de projetos de desenvolvimento coincide com a tentativa de destruição de um pensamento e de uma prática que reconhecem em forças naturais ou geológicas subjetividades com as quais é necessário compor para que a vida e a vida social possam existir.

UMA ESTÉTICA COSMOPOLÍTICA

Poderíamos dizer que os filmes de Real Junior Leblanc carregam uma proposta cosmopolítica no sentido atribuído pela filósofa I. Stengers: fazem vacilar o próprio sentido da política, imaginada como ação entre humanos que se desenrola sobre um mundo inerte, desanimado.³⁵ A proposta cosmopolítica de Stengers, pensada a partir de problemas que dizem respeito às ciências modernas e à questão ambiental, exige trazer a “natureza” para a política, politizar as ciências, evidenciar que “nós”, humanos, não estamos sós no mundo, e considerar modos de existência que julgávamos improváveis. O fracasso da oposição entre natureza inerte e ação humana tem se tornado evidente, no mundo dito moderno, mediante a crise ambiental e climática, devido aos efeitos da destruição causados pelos próprios humanos. Num “tempo de catástrofes”, corolário do que geólogos têm chamado de Antropoceno, a Terra cansada, esgotada, revoltada faz-se agente de retaliações, revela sua subjetividade, reclamando uma nova política e o restabelecimento de vínculos perdidos.³⁶

Para povos ameríndios como os Innu, o que chamamos de “natureza” jamais esteve dissociado do que tomamos como “política”, a ação de fazer coletivos e compor mundos comuns. Isso talvez porque termos como “natureza” e “política” não fazem exatamente sentido para eles. Os Innu sempre cultivaram vínculos com existentes ditos não humanos, com os

34. Parta uma discussão sobre a inseparabilidade do etnocídio e do ecocídio, a partir da análise dos processos de auto-demarcações de terras na Amazônia, ver Luísa Molina Pontes. *Terra, luta, vida: auto-demarcações indígenas e a afirmação da diferença*. Dissertação de Mestrado. UnB, Brasília, 2017.

35. Isabelle Stengers. “La proposition cosmopolitique”. In: Lolive, Jacques & Soubeyran, Olivier (eds.). *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris: La Découverte, 2007.

36 Isabelle Stengers. *Au Temps des catastrophes: résister à la barbarie qui vient*. Paris: La Découverte, 2009.

seres da Terra, e agora, mais que nunca, sabem que precisam retomá-los, indo na contracorrente da história triunfalista da colonização, esta que se deixa guiar por uma narrativa em defesa do progresso. Essa contracorrente, o redespertar dos vínculos ecoa diretamente na ética e na estética dos filmes de Leblanc, todos eles interessados em restituir laços fundamentais entre aqueles que se reconhecem humanos e o ambiente que os cerca, povoado por diferentes existentes.

Os filmes de Leblanc restauram ao seu modo o que F. Guattari, inspirado em G. Bateson, chamou de “ecosofia”, a ideia de que é preciso pensar o mental, o social e o ambiental em sistema.³⁷ Todos os modos de subjetivação atravessariam esses três níveis. A “crise de identidade” que se apodera do eu-lírico dos poemas ou dos personagens dos filmes de Leblanc e outros companheiros do Wapikoni Mobile – “vivo entre dois mundos”, “sou descendente de crianças desenraizadas” – é parte integrante tanto de uma crise comunitária – o desfacelamento das famílias com o advento dos internatos, o alcoolismo, as drogas, a perda da “cultura” – como de uma crise ambiental – desvio dos rios, poluição, aquecimento global, desastres naturais. Em *Tremblement de Terre*, o Eu se transforma em Outro: “Meu coração bate no ritmo da chuva”, “Eu sou Nanameshkueu, o Terremoto”. Em *La chevelure de la vie*, a árvore secular torna-se o grande interlocutor, um grande Tu: “Tu és a cabeleira da vida”. “Tu és a primeira filha da terra”. As imagens de ambos os filmes sinalizam sobreposições de modos de existência. A figura humana rareia senão em aparições incidentais, enquanto fenômenos meteorológicos, geológicos, plantas e pássaros ganham a cena. Este anti-anthropocentrismo reaparece nos documentários; se ali o primeiro plano é sempre ocupado por pessoas humanas – manifestantes, que cantam e enfrentam a polícia, crianças “educadas” em um internato, uma pintora memoriosa – é verdade também que essas personagens não se destacam de uma trama cósmica: os manifestantes gritam para proteger os rios e o território indígena, a remoção das crianças para os internatos é também a expulsão da terra e o exorcismo de todos os existentes associados a elas, a pintora reencontra temas da cosmologia innu. A expulsão da terra produz a extinção das línguas, a construção da hidrelétrica põe novamente em risco as crianças innu, rouba-lhes um porvir. É preciso portanto dizer “não” e reaver o futuro juntamente com os laços que foram afrouxados; evitar, por fim, uma revolta impiedosa da Terra.

Precisamos de um novo contrato, acentua Elizabeth Povinelli, ao concluir que o contrato social já não dá mais conta da situação instaurada pelo Antropoceno. O verdadeiro antagonismo não seria, segundo ela, entre humanos e não humanos, mas entre “diversas formas de mundos-de-vida

37. Félix Guattari. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

humanos e seus efeitos em todas as outras formas de existência, inclusive outras formas de mundos-de-vida humanos”.³⁸ É preciso, sugere ela, pensar outras analíticas da existência, *outros modos* de conceber o que é humano e o que não o é, o que é vivo e o que não o é. Esse outro modo, esse *otherwise*, é o que pode pôr em risco o que ela chama de “geontopoder” do liberalismo tardio, isto é, o poder de definir o que é a terra e os existentes que nela habitam para poder deles dispor, transformá-los em lucro. Para os indígenas australianos do coletivo Karrabing, com quem Povinelli trabalha, formações geológicas, por exemplo, são antes de tudo subjetividades com quem é preciso compor, admitindo que elas participam de maneira decisiva da história e da política. Não há como não tomá-las em consideração quando se decide os rumos de um projeto de mineração ou de tecnologia digital. As experiências do coletivo Karrabing passam pela produção audiovisual, sob a aposta de que é possível transpor e traduzir a analítica da existência nativa – com sua subjetivação de forças geológicas, com a hiper-realidade de seus “sonhados” (*dreamings*) – para imagens fílmicas (e outras mais) e assim tocar espectadores não indígenas. Os filmes do coletivo Karrabing oferecem, em suma, uma experiência ética e estética, um modo de traduzir esse “outro modo”, essa recusa da separação entre eu e outro, humano e não humano³⁹.

A estética dos filmes de Leblanc também busca traduzir esse “outro modo” irreduzível a uma oposição humanos e não humanos, natureza e coisas. Seus filmes-poemas fazem falar a terra, as montanhas, as árvores; retiram o sujeito humano do centro da cena, evidenciando outras formas de subjetivação. Que fizemos com a Terra? Como voltar à Terra e seus existentes? Como barrar a onda de destruição – do mundo e dos corpos – levada a cabo pelos brancos? O filme e a poesia, a imagem conjugada à palavra, revelam-se aqui um instrumento potente. “Arma de caça”, como bem definiu Leblanc: não qualquer arma, mas aquela capaz de restabelecer uma relação com o mundo infinito da caça, mundo prenhe de perigos, povoado pelos mais diversos existentes. Pois o animal de caça não é um objeto meramente exterior, mas um “Tu”, uma subjetividade com o qual se trava um jogo de perspectivas, capaz de desestabilizar a posição de humano, fazer com que este se interrogue sobre o que há de humano no animal e o que há de animal no humano.

Poderíamos objetar que essas armas, por potentes que sejam, serão sempre as armas dos colonizadores. Seja como for, a apropriação indígena de tecnologias como o audiovisual, cuja linguagem teve de ser decodificada, e a língua francesa, cuja adoção acarretou a supressão de tantas línguas nativas, exige que elas sejam de algum modo transformadas. Como escreve Jean Sioui,

38. Elizabeth Povinelli. “Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo”. In: *Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo – A Incerteza Viva*. São Paulo: 2016, p. 82.

39. Elizabeth Povinelli. *Geontologies: a requiem to late liberalism*. Durham: Duke Press, 2016.

poeta wendat: “Ao dar à língua francesa – a língua branca – uma perfusão de sangue vermelho, não seria graças à generosidade das nações que damos uma nova vida a esta língua?⁴⁰ O mesmo poderia ser dito do cinema: a sua apropriação pelos indígenas não poderia render-lhe uma nova vida, subvertendo seus vícios narrativos, suas formas restritas de circulação e, sobretudo, sua insistência antropocêntrica? Estaríamos diante do que G. Deleuze e F. Guattari, refletindo sobre Kafka, chamaram de “literatura menor”: fazer uso da língua estrangeira e dominante para subvertê-la, buscar nela outras potencialidades, fecundando-a.⁴¹ Com Réal Junior Leblanc teríamos, certamente, um cinema e uma poesia menores ou minoritários, que fazem gaguejar as tecnologias e as formas da linguagem. Filmes-poemas *sui generis*, documentários poéticos, todos eles engajados na criação de um fazer “de outro modo”, de uma ética anti-anthropocêntrica, de uma estética cosmopolítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert, Bruce e Kopenawa, Davi. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carneiro da Cunha, Manuela. 2017. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ubu.
- Catálogo Fórum Doc 2011*. 2011. Belo Horizonte: UFMG/Humberto Mauro.
- Cesarino, Pedro. 2011. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2014. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Ed. Autêntica.
- Fausto, Carlos. 2013. “Sangue de lua: reflexões sobre espíritos e eclipses”. *Journal de la Société des Américanistes* v. 98, n. 1, 2.
- Guattari, Félix. 1990. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus.
- Leblanc Réal J. 2009. Anthologie de poèmes. Maurizio Gatti (ed.). *Mots de neige, de sable et d'océan*. Montreal: CPMF.
- Leblanc, Réal J. 2014. Anthologies de poèmes. Susan Ouriou (ed.) *Langues de notre terre: poèmes et récits autochtones du Québec*. Alberta: Banff Centre Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 2004. *O Cru e o cozido: Mitológicas I*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lévi-Strauss, Claude. 2006. *A origem dos modos à mesa: Mitológicas III*. São Paulo: Cosac Naify.

40. Apud Susan Ouriou. “Introdução” In: Ouriou, S. (ed.) *Langues de notre terre: poèmes et récits autochtones du Québec*. Alberta: Banff Centre Press, 2014.

41. Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Ed. Autêntica., 2014.

- Marceau, Stéphane Guinant. 2013. "Le Wapikoni Mobile: conquête d'un nouveau territoire de citoyenneté pour des jeunes autochtones". In: *ACME* v. 12, n. 3, pp. 551-575.
- Menezes Bastos, Rafael. 2017. "Música nas terras baixas: um panorama hoje In: *Revista de Antropologia* v. 60, n. 2.
- Molina Pontes, Luísa. 2017. *Terra, luta, vida: auto-demarcações indígenas e a afirmação da diferença*. Dissertação de Mestrado. UnB, Brasília.
- Ouriou, Susan. 2014. "Introdução" In: Ouriou, S. (ed.) *Langues de notre terre: poèmes et récits autochtones du Québec*. Alberta: Banff Centre Press.
- Povinelli, Elizabeth. 2016. *Geontologies: a requiem to late liberalism*. Durham: Duke Press.
- Povinelli, Elizabeth. 2016b. "Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo". In: *Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo – A Incerteza Viva*. São Paulo, p. 82.
- Sabino, Frederico; Italiano, Carla; Torres, Junia. 2011. "Os fins deste mundo: imagens do Antropoceno". In: *Catálogo Fórum Doc 2017*. Belo Horizonte: UFMG/Humberto Mauro.
- Severi, Carlo. 2011 "Memory, reflexivity and belief: reflections on the ritual use of language". In: *Social anthropology* v. 10 n. 1, 2002.
- Severi, Carlo. 2013. "O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos de olhar". In: Severi, C. & Lagrou, E. *Quimeras em diálogo: grafismos e figurações da arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Stengers, Isabelle. 2007. "La proposition cosmopolitique". In: Lolive, Jacques & Soubeyran, Olivier (eds.). *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris: La Découverte.
- Stengers, Isabelle. 2009. *Au Temps des catastrophes: résister à la barbarie qui vient*. Paris: La Découverte.
- Viveiros de Castro, E. 2017 "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena" In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora

RENATO SZTUTMAN

É mestre (2000) e doutor (2005) em Antropologia Social pela USP, área de etnologia indígena. É pesquisador do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA) e do Grupo de Antropologia Visual, GRAVI. Foi um dos fundadores e co-editou, entre 1997 e 2007, a revista Sexta-Feira. Antropologia, Artes e Humanidades. Suas áreas de atuação são etnologia e história indígena (com foco no problema das cosmopolíticas ameríndias), teoria antropológica e antropologia & cinema.

recebido
24.01.2018
aprovado
09.02.2018

