

Cinema e Xamanismo: por um cinema que sonha

Marcela Botelho Tavares¹

Resumo: Neste texto, nos concentraremos em pensar as relações possíveis e potentes entre o cinema e aquilo que os antropólogos denominam xamanismo. Para tal, partiremos de algo que ambas as práticas possuem em comum: tanto o cinema quanto o xamã sonham e, ao mesmo tempo, nos fazem sonhar.

Palavras-chave: cinema, xamanismo, David Kopenawa, sonho

Cinema and Shamanism: for a cinema that dreams

Abstract: In this text, we investigate the possible and powerful relationships between cinema and what anthropologists call shamanism. To do so, we start from something common between both practices: both cinema and shaman dream and, at the same time, make us dream.

Keywords: Cinema, Shamanism, David Kopenawa, Dream

¹ Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal do Rio de Janeiro (Campus Belford Roxo). Possui bacharelado e licenciatura em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009), mestrado em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (2012) e Especialização Lato Sensu em Ensino de Arte pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2017). Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Podemos fazer uma analogia entre o cinema e as diversas práticas visionárias, sejam elas: práticas que envolvem focos luminosos e ilusões ópticas (Lanternas mágicas, Fenaquistoscópio, Zootropo, Praxinoscópio, Fantasmagorias, etc); experiências místicas, como as experiências Jesuíticas e as visões de Santa Teresa d'Ávila; experiências alucinógenas, como as causadas pelo consumo do LSD e da mescalina; como também pensar o cinema e sua relação com práticas xamânicas. Essa analogia somente é possível pois, tanto o cinema como tais práticas, conseguem produzir imagens fantásticas, oníricas, que podem possibilitar a expansão da nossa imaginação, percepção e consciência.

Entretanto, neste texto, nos concentraremos em pensar as relações possíveis e potentes entre o cinema e, aquilo que os antropólogos denominam xamanismo. Para tal, partiremos de algo que ambas as práticas possuem em comum: tanto o cinema quanto o xamã sonham e, ao mesmo tempo, nos fazem sonhar. Nossa capacidade de sonhar pode ser intensificada e desenvolvida, tanto no nosso contato com o cinema quanto com as práticas xamânicas.

Para desenvolver essa ideia, nos apoiaremos em um filme que servirá de base para pensar tal analogia exposta. “O Abraço da Serpente” (*El Abrazo de la Serpiente*, 2015) é um filme do diretor colombiano Ciro Guerra, com coprodução entre Colômbia, Argentina e Venezuela, e que levou cinco anos para se concretizar, pois toda a filmagem foi realizada na floresta amazônica. O filme foi indicado ao Oscar como melhor filme de fala não inglesa, sendo a primeira vez que Colômbia e Venezuela participam dessa premiação.

A princípio, “O Abraço da Serpente” conta as histórias de dois cientistas que são inspirados em grandes nomes importantes da Antropologia: o alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), que estudou os povos indígenas do Amazonas Colombiano e do Alto Rio Negro entre 1903 e 1905 (interpretado por Jan Bijvoet); e o americano Richard Evans Schultes (1915-2001), renomado etnobotânico que viveu em terras indígenas entre 1941 e 1952 (interpretado pelo ator Brionne Davis). Porém, a personagem mais impactante no filme é o indígena Karamakate (interpretado, quando jovem, pelo ator Nilbio Torres (*fig.1*) da etnia Cubeo e, quando mais velho, pelo ator Antonio Bolívar (*fig.2*) da etnia Ocaina).



Figura 1
backstage do filme *El Abrazo de La Serpiente*,
Direção de Ciro Guerra.
(Colômbia, 2015, 123
min.) Fonte: Almanaque
Virtual



Figura 2
backstage do filme *El Abrazo de La Serpiente*,
Direção de Ciro Guerra.
(Colômbia, 2015, 123
min.) Fonte: Folha
Ilustrada

Karamakate é um xamã, que vive isolado na floresta, já que sua comunidade foi dizimada pela exploração da borracha e está dispersa. Os dois cientistas estrangeiros estão, cada um em uma época distinta, à

procura da rara “yakruna”, uma planta medicinal fictícia apresentada como uma flor branca, que pode ser a cura para o mal que acomete cada um: para Grünberg, a cura física da doença que lhe aflige; para Evans, a cura espiritual, já que ele afirma nunca ter sonhado. E é Karamakate quem detém o conhecimento do uso e dos efeitos da yakruna que, apesar de ser uma planta fictícia no filme (uma flor branca parecida com uma orquídea), o nome é sonoramente parecido com a “chacrona” (*Psychotria viridis*), uma espécie de arbusto da família *rubiaceae* que, junto com o “yagé” (*Banisteriopsis caapi*), são os ingredientes da decocção de uma bebida enteógena utilizada nos rituais xamânicos amazônicos e andinos: a ayahuasca.

De fato, Richard Evans Schultes estudou os efeitos da chacrona (a yakruna do filme), e possivelmente seus estudos inspiraram seu amigo Albert Hofmann, o químico que sintetizou o LSD. “É inegável o resultado destas pesquisas para os avanços farmacológicos da História. Schultes foi quem descobriu o princípio ativo do Peiote/chacrona e etc para farmacologia moderna.” (PITANGA, 2016). Outro detalhe que aproxima a planta fictícia do filme à fórmula da ayahuasca, é o fato de que, ao final da jornada, o velho xamã Karamakate colhe a yakruna para preparar o que ele chama de “caapi”. E a palavra caapi é uma das mais de oitenta nomeações da ayahuasca e, por isso, foi utilizada para denominar o cipó-trepadeira *Banisteriopsis caapi* descoberto no século XIX por Richard Spruce no alto Rio Negro.

No filme, a yakruna é responsável por propiciar os sonhos, da mesma forma que o uso xamânico da ayahuasca, e é através dos sonhos que os xamãs constroem seu conhecimento, já que eles conseguem adotar outras perspectivas (animais, espíritos, mortos, etc.) durante os sonhos e quando em experiências de cura. Neste sentido, os xamãs são responsáveis pela tradução entre realidades ontologicamente distintas, “enquanto os cientistas têm nos diários, câmeras fotográficas e mapas suas formas de registro e memória, o xamã vai mostrando como através de sonhos, do uso do caapi, das visões e da viagem, importantes revelações permitem outros modos de conhecer, perceber e entender a existência.” (RAMOS & ABREU, 2016, p.323).

De acordo com Davi Kopenawa, grande xamã Yanomami, os sonhos dos xamãs são a fonte do conhecimento de toda comunidade Yanomami, a partir das imagens e sons oníricos propiciados pelos espíritos (*xapiri*) que, em geral, são acessados através do uso da *yãkoana* (rapé alucinógeno obtido através da seiva da casca da *virola elongata*, ucuuba-vermelha):

É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos xapiripë sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar. Deste modo, quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos xapiripë não sonha, só dorme como um machado no chão. (KOPENAWA, 2004. Apud. VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.319)

De acordo com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, o xamanismo é “uma diplomacia cósmica” (2006), no sentido de que o xamã é aquele que traduz a visão dos sonhos, a visão do mundo dos *xapiri* para os Yanomami, e a transforma em conhecimento, em cura, em canto. Podemos dizer que o cinema, assim como o xamã, traduz imagens, experiências, eventos para uma linguagem audiovisual, que pode ser narrativa ou não. O xamã é aquele que realiza uma montagem das imagens que ele acessa no contato com os espíritos, que são, por sua vez, também imagens. O xamã é “amigo da imagem” (*Ibdem*):

Um espírito, na Amazônia indígena, é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que um signo do fundo universal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho e na alucinação, quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar. Menos um espírito por oposição a um corpo imaterial que uma corporalidade dinâmica e intensiva. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.326)

No filme “O Abraço da Serpente”, Karamakate idoso se esquece do conhecimento que possui porque deixa de sonhar, ele se diz “chullachaqui” porque perdeu a memória e afirma que o etnobotânico Schultes seria duplamente “chullachaqui”, pois ele possui dois interesses: “não só o conhecimento, mas usá-lo para a guerra.” (PITANGA, 2016). Apesar da interpretação do diretor ser diferente da concepção amazônica peruana da ideia de chullachaqui², o que é explicitado no filme é o fato de que o conhecimento xamânico está totalmente associado à capacidade de sonhar e de se lembrar.

² O “chullachaqui”, em espanhol e também em quechua *chulla chaki* o *tsulla chaki* (do quechua *chulla* o *ch'ulla* = ímpar, desigual, único, assimétrico, *chaki* = pé). Geralmente, a representação do “chullachaqui” é o aparecimento de uma pessoa após a morte, um outro eu perpétuo na memória de quem fica. (Fonte Wikipédia)

Com certeza, “O Abraço da Serpente” não é um filme etnográfico, no entanto, seu discurso está ancorado na escrita etnográfica. Ciro Guerra escolheu a fotografia em preto e branco, “que não apenas ressalta a exuberância das formas da floresta e a diferença dos contornos humanos, mas principalmente, e deliberadamente, encena o documento, neste caso, o documento antropológico” (*Ibidem*), além de ter optado por filmar em 35mm. Os detalhes da floresta, suas texturas, suas sombras, os olhares da onça e da serpente, que encaram o espectador, tudo isso faz com que este filme nos transporte para uma outra realidade. E, de acordo com Aldous Huxley, é justamente nos filmes, onde a natureza é também personagem, que somos transportados:

E que visões transportadoras temos no melhor dos filmes sobre natureza, na folhagem do vento, nas texturas rochosas e na areia, nas sombras e nas luzes das esmeraldas na grama ou entre os juncos, nas aves e insetos e criaturas de quatro patas em seu habitat, na vegetação rasteira ou entre os galhos das árvores das florestas! Eis as paisagens em close-up mais mágicas que fascinaram os responsáveis pelos tapetes mille-feuilles, os pintores e jardineiros medievais e todas as cenas de caçadas. (HUXLEY, 2015, p.129)

O cinema nos transporta, os sonhos nos transportam, e o xamã é quem nos pode guiar. A palavra xamã é de origem tungue (da Sibéria) e significa literalmente “aquele que enxerga no escuro”. Assim como o xamã, o cinema, em sua origem, necessita uma base escura para ocorrer a revelação luminosa (projeção). O xamã é sacerdote, médico e artista ao mesmo tempo, e ele conhece toda a cosmologia do seu povo, assim como o cinema projeta a cosmovisão dos coletivos humanos que produzem os filmes. O xamã domina a arte de atravessar os mundos: dos animais e dos homens, dos vivos e dos mortos, do sonho e da vigília; para tal, é necessário que ele saiba interpretar suas visões quando se encontra em estado de êxtase. Neste sentido, para Eduardo Viveiros de Castro:

A ideia de um universo habitado por seres dotados de uma mesma forma de autopercepção é o fundamento do xamanismo. O xamanismo ameríndio pode ser definido como a capacidade demonstrada por alguns indivíduos (os xamãs) de atravessar deliberadamente fronteiras ontológicas - entre os humanos e as outras espécies, os vivos e os mortos, a terra e o céu - e de adotar a perspectiva das outras subjetividades existentes, com o propósito de negociar com elas o resgate de almas de humanos raptadas, a liberação de corpos de animais para serem caçados etc. O xamã interage com esses espíritos animais (ou outros) como se interagisse com humanos, pois os vê como eles se veem. (VIVEIROS DE CASTRO, 1998)

Há algo de irracional, tanto na experiência xamânica quanto na sala de cinema. O dispositivo cinematográfico clássico está relacionado à passividade do espectador: o mesmo deve mergulhar completamente dentro do escuro da sala de projeção para poder experimentar um espetáculo de ilusionismo e ficção, causados pelos efeitos estéticos dissociativos que ocorrem nas matérias fílmicas. O cinema nos coloca em um estado de transe, em estado de êxtase. Para Huxley, essa experiência do êxtase causado pelo cinema se dá através do sentimento de “desindividualização”, o mesmo ocorre quando se utiliza substâncias alucinógenas:

Visões extasiadas são frequentemente associadas a um senso de separação do corpo, um sentimento de desindividualização. (Sem dúvida, é esse sentimento que torna possível aos índios que praticam o culto do peiote usar a droga não apenas como um atalho ao mundo visionário, mas também como um instrumento de criação de uma solidariedade afetuosa dentro do grupo participante) (HUXLEY, 2015, p.105)

Mas, não basta apenas experimentar o processo de dissociação, é necessário traduzi-lo, interpretá-lo, instrumentalizá-lo, ou se pode cair num abismo esquizofrênico: “Naquele dia, a percepção engoliu o conceito. Eu estava a tal ponto absorto no ato de olhar, a tal ponto estarecido pelo que efetivamente via, que não pude ter consciência de nada mais.” (HUXLEY, 2015, p.45). E é justamente neste sentido que o xamã é o tradutor e o guia nessas experiências dissociativas entre corpo e imagem, entre o humano e o não humano, “por ser capaz de ver os não-humanos como estes se veem, o xamã se torna o interlocutor ativo no diálogo cósmico.” (SILVA, 2018, p.182). Os xamãs são os organizadores ou os montadores, para utilizar um termo cinematográfico, pois são eles que comunicam e administram “as perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou inteligíveis as intuições.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p.227). Na visão de Viveiros de Castro, os xamãs são os “mestres do esquematismo cósmico” (*Ibidem*), e talvez poderíamos também afirmar que eles são “mestres da montagem”, como diria George Didi-Huberman em relação a Eisenstein, George Bataille, Walter Benjamin e Freud.

O cinema também se relaciona com o xamanismo na medida em que há, muito mais que uma relação animista com seres não humanos, um perspectivismo, basta ver que no cinema os objetos, os animais e tudo o que não é humano também pode ter um ponto de vista, ou seja, tudo o que existe pensa e sonha, inclusive o próprio cinema:

Viver é pensar: isso vale para todos os viventes, sejam eles amebas, árvores, tigres ou filósofos. Mas não é isso, justamente, o que pensam (e vivem) os povos com quem vivemos e sobre os quais pensamos? Não é isso, afinal, o que afirma o perspectivismo ameríndio, a saber, que todo vivente é um pensante? Se Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer “eu penso, logo existo” – a dizer, portanto, que a única vida ou existência que consigo pensar como indubitável é a minha própria –, o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: “o outro existe, logo pensa”. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. (SZTUTMAN, 2008, p. 117)

No cinema, como no perspectivismo ameríndio, todas as coisas são capazes de ter um ponto de vista. Para Viveiros de Castro (2004), “enquanto nossa cosmologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussureana: ‘o ponto de vista cria o objeto’ (...), o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista” (p. 236). Neste sentido, a perspectiva não é uma representação, trata-se de um epistemologia constante, uma ontologia variável.

No filme de Ciro Guerra, o xamã Karamakate, encontra-se sozinho da selva, algo praticamente inviável na realidade da floresta; no entanto, se entendemos como uma metáfora existente nas próprias mitologias ameríndias, talvez o próprio título do filme se torne mais compreensível. É comum encontrar relatos sobre um encontro de um humano, geralmente sozinho, e um ser que aparenta ser um animal ou uma pessoa (mas que depois se revela como um espírito ou como um morto). Karamakate, recebe os cientistas como se fossem homens brancos, homens como ele, mas que demonstram, ao longo do filme, possuírem perspectivas muito distintas das do xamã.

Nos mitos, esses encontros entre homens e espíritos costumam ser letais para o homem que, “subjugado pela subjetividade não-humana, passa para o lado dela, transformando-se em um ser da mesma espécie que o locutor: morto, espírito ou animal.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p.250). No entanto, em todos esses mitos, os xamãs, “pessoas multinaturais”, são os únicos que conseguem percorrer as diversas perspectivas sem deixar de ser sujeito:

A forma canônica desses encontros sobrenaturais consiste, então, na intuição súbita de que o outro é ‘humano’, entenda-se, que ele é o humano, o que desumaniza e aliena automaticamente o interlocutor, transformando-o em presa — em animal. E este, enfim, seria o verdadeiro significado da inquietação ameríndia sobre o que se esconde sob as aparências. As

aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem. Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos. (Ibidem)

Nessa passagem, conseguimos ver que há, nos mitos ameríndios, sempre essa desconfiança em relação ao ponto de vista dos seres desconhecidos, haja vista que tudo tem “alma” ou “subjetividade”. O importante é compreender a perspectiva desse outro ser através de uma “pragmática do signo” (*Ibid*, p.236), e quem consegue decifrar tal pragmática são os “mestres do esquematismo cósmico”, os xamãs que, como no cinema, montam as imagens para construir perspectivas, construir memórias, construir conhecimento. Karamakate, o xamã do nosso filme, vai montando as perspectivas dos personagens que encontra, e isso talvez justifique a falta de uma total veracidade em relação aos relatos reais dos antropólogos no que concerne aos conceitos ameríndios – como chullachaqui, ou caapi, em relação às plantas de poder – como a flor branca “yakruna”. O filme não é um documento etnográfico, é um ponto de vista, o ponto de vista do diretor, mas que, ao mesmo tempo, permite que outros pontos de vista se manifestem, seja através da linguagem verbal (os diálogos são expressos em ocaína, ticuna, cubeo, espanhol, português, alemão, latim e catalão), seja através dos gêneros discursivos (diversos mitos e narrativas oníricas, relatos de cadernos de campo e profecias xamânicas).

Construir com imagens, diferentemente que com palavras, é algo que a arte e o cinema, em particular, fazem e que os aproxima dos saberes xamânicos da América Indígena que não se apoiam em palavras, mas em plantas psicoativas, sonhos, jejuns, cantos e danças, mitos, grafismos, pinturas corporais entre outras práticas que modificam a percepção. Nas palavras de Davi Kopenawa:

Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para os nossos filhos. As crianças, que não sabem nada dos espíritos, escutam os cantos do xamã e depois querem que chegue a sua vez de ver os xapiripë. É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos xapiripë sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar. (KOPENAWA, apud VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 319)

Podemos afirmar que o filme “O Abraço da Serpente” é um sonho do diretor Ciro Guerra que, simultaneamente, nos faz, enquanto espectadores, sonhar também. Para Walter Benjamin, há uma relação terapêutica e epistemológica entre o cinema e a percepção sensível do homem moderno, pois o cinema aumenta a percepção humana, já que dá a ver realidades até então desconhecidas, ampliando assim o conhecimento humano. Benjamin afirma que o cinegrafista penetra profundamente na realidade por descortinar sua intimidade, assim como penetra no mundo dos sonhos provocando mudanças na sociedade, porque dá a ver as forças criativas do “inconsciente ótico”:

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. (BENJAMIN, 1994, p.190)

Apesar de não ser um diretor indígena, Ciro Guerra transforma seu filme em um exercício do olhar e da escuta, e nos traz uma experiência cosmopolítica. De acordo com Ana Carolina Estrela da Costa, que estuda a produção audiovisual dos Maxakali, o cinema, através da “interação entre corpos filmados e corpos que filmam sugere uma partilha de experiências sensíveis, de posições entre sujeitos e objetos, de dimensões estética, política e xamânica.” (2015, p.163). Para ela, o cinema, principalmente as produções nas aldeias, se aproxima da experiência xamânica porque:

Filmar parece ser uma experiência política, diplomática, de experimentação de corpos, lugares, de construção do real, de produção cultural; uma forma de inscrever-se no mundo e ao mesmo tempo viver, e que envolve justamente ver e ser-visto, ver e não-ver, o que se aproxima da experiência xamânica. (Ibid, p.171)

A ideia de “partilha do sensível” foi cunhada por Jacques Rancière, que afirma que a arte não é política por sua capacidade de transmitir mensagens e sentimentos, ou pela maneira com que representar as estruturas da sociedade. De acordo com o filósofo:

Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. [...] Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e

do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. (RANCIÈRE, 2004, p.5)

Do nosso ponto de vista, o cinema é uma experiência política bem como o xamanismo, pois ambos criam novas modalidades de visão, porque podem apresentar distintos pontos de vista e transitar entre o mundo humano e não humano, dando voz àquilo que fala sem palavras e tornando visível aquilo que é invisível. Em outras palavras, o cinema pode “interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas.” (CUNHA, 1998, p.12). Assim como o xamã, que viaja além da matéria e se comunica com o cosmo e a imaginação através dos sonhos, sempre partilhando da sua experiência com a comunidade. O xamã acessa à essência das coisas, simultaneamente em passados, presentes e futuros, bem como o cinema. E é por isso que em “O Abraço da Serpente” vemos a simultaneidade de tempos distintos (Karamakate jovem, que é simultâneo ao Karamakate idoso). Somente nos sonhos e na arte, no cinema em especial, é possível essa reconfiguração de espaços e tempos.

Quando afirmamos que o cinema sonha é porque o cinema pode chegar naquilo que Freud chamou de o “Umbigo do sonho” - “um nó onde se interrompem os pensamentos do sonho e o sujeito se depara com o desconhecido” (MAGALHÃES, 2008, p.89) – o cinema nos conduz ao encontro deste desconhecido, “ao encontro com o impossível” (*Ibidem*). O cinema que sonha é:

(...) um exercício criativo de interpretação e reconstrução de variados olhares e discursos, no qual o cineasta, assim como o xamã, mobiliza inventivamente princípios cosmológicos e conceitos nativos (Albert, 2002: 250), para estabelecer traduções e relações com seus interlocutores estrangeiros experimenta aquela condição que permite “reunir em si mais de um ponto de vista”. (CUNHA, 2009, p.113)

Em seu manifesto “Estética do Sonho”, o cineasta brasileiro Glauber Rocha afirmou que a existência humana não poderia ser resumida a ideias racionais, e que a arte revolucionária deveria romper com a razão dominadora na busca de uma integração do homem com o cosmo através do sonho, aproximando-se da ideia nietzschiana de que “temos a arte para não morrer da verdade”:

A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir. A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. (ROCHA, 2013)

No filme de Ciro Guerra, fica clara a diferença epistemológica entre o conhecimento pelos fatos (conhecimento dos cientistas) e o conhecimento pelos sonhos (conhecimento xamânico). Karamakate, a todo momento, afirma que não se faz necessário tantos objetos (mapas, bússolas, malas) para empreender a viagem que os pesquisadores buscam, pois trata-se de uma viagem de fora para dentro, guiada pelas plantas, árvores e montanhas, mas principalmente pelo sonho. Mais uma vez, o filme mostra a diferença entra a concepção multiculturalista da sociedade ocidental em contra posição ao multinaturalismo ameríndio. Enquanto os cientistas europeus acreditam na unicidade da natureza e na multiplicidade das culturas (quando os mesmo pensam poder conquistar a natureza com seus aparelhos, ou quando o antropólogo alemão se recusa a deixar a bússola com os indígenas com medo de “corromper” aquela cultura), o pensamento de Karamakate – o pensamento indígena – inverte tal equação, pois a *episteme* ameríndia é “multinaturalista”:

(...) eles postulam uma unidade transespecífica do espírito e uma diversidade dos corpos. A "cultura" ou o sujeito são a forma do universal, a "natureza" ou o objeto, a forma do particular"(...) Dotadas de um mesmo tipo de alma, as diferentes espécies são dotadas dos mesmos perceptos e conceitos, da mesma cultura. (VIVEIROS DE CASTRO, 1998)

A câmera no cinema proporciona, à maneira de um xamã, uma continuidade entre o que vemos e o que nos olha, entre o visível e o invisível. Nas palavras de Ana Carolina Estrela da Costa, “filmar é construir um encontro, e a câmera tem uma função muito mais de agenciadora de relações possíveis do que de um artefato inerte, não-humano, impossibilitado de aceder a um ponto de vista” (2018, p.107). Desta forma, o cinema permite experimentar múltiplas perspectivas, dependendo do corpo que filma e do corpo que é filmado, por isso as iniciativas como o projeto “Vídeo nas Aldeias”, inspirado nas oficinas dos *Ateliers Varan*, criados pelo cineasta Jean Rouch, foram um pontapé inicial, pelo menos no Brasil, para que a produção cinematográfica não ficasse circunscrita ao saber/fazer ocidental. As oficinas de realização audiovisual em aldeias indígenas no Brasil produzem filmes que não apenas circulam entre diferentes etnias, mas também estão cada dia

mais presentes nos festivais, como o ForumDoc, que acontece anualmente em Belo Horizonte.

A câmera proporciona vários pontos de vista, mas é necessário que quem a oriente tenha também um ponto de vista distinto para que, realmente, a pluralidade de perspectivas possa se deixar ver. É chegada a hora de deixar falar outras vozes no cinema, deixar sonhar outros sonhos, ou como disse Glauber Rocha (2013): “As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.”

Além disso, o cinema é capaz de figurar as forças invisíveis e nos levar a estados alterados de percepção, tal como os xamãs que se utilizam de plantas de poder para estimular esses estados. Em “O Abraço da Serpente”, Ciro Guerra escolheu a fotografia P&B para contar a história do encontro deste xamã ficcional, Karamakate, com os cientistas, também ficcionais, mas inspirados em homens reais; no entanto, ao final do filme, após Schultes consumir a tão desejada yackruna, o que vemos na tela é um sobrevoo alucinante sobre a floresta, suas montanhas e seus rios, Karamakate – no lugar de seus olhos (imagens) e boca (som) emanam feixes de luz (*fig.3*), imagens do espaço e, finalmente, a exibição dos únicos efeitos coloridos do filme, parecidos com aqueles obtidos pelo uso de substâncias alucinógenas, como o LSD, a mescalina e a própria ayahuasca. O que vemos é o mundo dos visionários, dos xamãs e de todas aquelas experiências que alteram nossa percepção. O cinema é

Figura 3
Still do filme *El Abraço de La Serpiente*, Direção de Ciro Guerra. (Colômbia, 2015, 123 min.)



ainda um lugar possível para as visões do místico, do visionário, da miração:

No mundo ocidental existem cada vez menos visionários e místicos. Há duas principais razões para isso – uma razão filosófica e uma razão química. No corrente estado do universo não há mais espaço para a experiência transcendental válida, bem fundamentada. Consequentemente, aqueles que tiveram o que encaram como experiências transcendentais válidas são vistos com suspeita, como lunáticos ou impostores. Ser hoje um místico ou visionário não traz mais crédito a ninguém”.(HUXLEY, 2015,p.115)

“O Abraço da serpente” é uma experiência cinematográfica do “realismo fantástico sul-americano” (RAMOS e ABREU, 2016). De acordo com o antropólogo cineasta Mac Dougall, o filme pode ser um “recurso poderoso de perturbação das fronteiras entre a percepção sensorial e a memória (ou sonho)” (*Idem*, p.323) e, com certeza, o filme de Ciro Guerra perturba essas fronteiras. O filme nos leva a um estado de transe e nos deixa, afinal, uma recomendação. Nas palavras de Glauber Rocha (2013): “o sonho é o único direito que não se pode proibir”. Ou melhor, a lição que Karamakate nos deixa é numa distorção do que diz Proteu, personagem de Ulisses de James Joyce. Ao invés de “feche os olhos e veja”, Karamakate parece nos dizer: feche os olhos e sonhe!

Referências

ALBERT, Bruce. “O ouro canibal e a queda do céu”. In: B. Albert & A. R. Ramos (Organizadores) *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Ana Carolina Estrela da. *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2015.

_____. Continuidades, Rupturas, Desdobramentos: conexões entre cinema indígena, pensamento e xamanismo. In: *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 99-134, jan/jul, 2018.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. In: *Revista Mana*, 4(1), 7-22.1998: 12-13

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção e Céu e inferno*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

LIMA, Dellani . O Sonho iniciático do Realizador Xamã. In: *Revista Cine Cachoeira*. ANO IV N 7, 2014.

MAGALHÃES, Sonia Campos. Cinema, sonho e psicanálise. In: *Revista Cógito*. Salvador, n. 9, p. 86 – 90. Outubro. 2008.

PITANGA, Filippo. Debate com Eduardo Viveiros de Castro sobre filme “O Abraço da Serpente”. In: *Almanaque Virtual – Cultura em Movimento*. 28 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://almanaquevirtual.com.br/debate-com-eduardo-viveiros-de-castro-sobre-filme-o-abraco-da-serpente/>

RAMOS, Danilo Paiva e ABREU, Carolina de Camargo. Olhos luminosos e peles de metal. In: *Rev. antropol.* (São Paulo, Online) | v. 59 n. 3: 322-328 | USP, 2016

ROCHA, Glauber. “Eztetyka do sonho” (1971). In: *Revista Hambre/Espacio cine experimental*. Setembro 2013.

SILVA, Adriano Clayton da. O Devir-Antropólogo/Xamã/Tradutor. In: *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 175-188, jan./jun. 2018.

SZTUTMAN, Renato (Org.). *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Tão humanos quanto animais. In: FOLHA de São Paulo, caderno +mais. São Paulo, domingo, 16 de agosto de 1998.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In: *Cadernos de campo*, 14/15: 319-338.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *O que nos faz pensar* n° 18, setembro de 2004.

Recebido: 07 de fevereiro de 2020; Aceito: 30 de março de 2020

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

