

ENTRE SONHOS E TELAS, MUNDOS IMAGINADOS. NOTAS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO DE FILMES E VÍDEOS EXPERIMENTAIS NO AMAZONAS

BETWEEN DREAMS AND SCREENS, IMAGINED WORLDS.
NOTES ABOUT AN EXHIBITION OF EXPERIMENTAL
FILMS AND VIDEOS AT AMAZONAS

**Gustavo Soranz
UNESP**

Resumo

Apresentação dos critérios de curadoria da mostra de filmes e vídeos *Entre sonhos e telas, mundos imaginados*, ocorrida em 2022 na Galeria do Largo, em Manaus, que reuniu trabalhos audiovisuais de diferentes formatos no entorno da questão das relações entre indígenas e não indígenas no Amazonas. No processo são apresentados momentos históricos e nomes relevantes para a compreensão de relações entre intelectuais e artistas, indígenas e não indígenas, que ocorreram em Manaus desde os anos 1960 e que podem ser vistos como definidores de filiações com efeitos importantes no campo da produção artística e intelectual contemporânea com repercussão nacional.

Palavras-chave:

Amazônia; cinema; artes visuais.

INTRODUÇÃO

A convite do artista e produtor cultural amazonense Cristovão Coutinho, em 2022 fui curador de uma mostra de filmes e vídeos que ocupou parte da Galeria do Largo, espaço expositivo na cidade de Manaus, mantido pela Secretaria de Estado de Economia e Cultura Criativa do Amazonas, do qual Coutinho é gestor. Os trabalhos integraram uma exposição intitulada *I. margens*,¹ que contou também com uma seleção de fotografias, estas com curadoria do fotógrafo

Abstract

*Presentation of the curatorial criteria for the film and video exhibition *Between dreams and screens, imagined worlds*, held in 2022 at Galeria do Largo, in Manaus, which brought together audiovisual works of different formats around the issue of relations between indigenous and non-indigenous people in Amazonas. In the process, historical moments and names relevant to understanding relationships between intellectuals and artists, indigenous and non-indigenous, are presented in Manaus since the 1960s and can be seen as defining affiliations with important effects in the field of artistic production and contemporary intellectual with national repercussion.*

Keywords:

Amazon; cinema; visual arts.

Alberto César Araújo. A exposição marcou a reabertura da galeria, que ficou meses fechada por conta da pandemia do COVID-19, período que foi seguido por uma reforma no espaço. Como linha geral do trabalho, conjuntamente, eu, Alberto e Coutinho, decidimos que a exposição teria como foco a questão indígena, a partir das relações entre indígenas e não-indígenas. Apesar de compartilharmos essa premissa em comum e de uma interação entre as obras, que dividiam o mesmo espaço expositivo, a seleção

das fotografias e dos conteúdos audiovisuais resultou de processos independentes entre os curadores. Neste ensaio apresentarei as opções curatoriais que resultaram na mostra de vídeos e filmes intitulada *Entre sonhos e telas, mundos imaginados*, que foi parte da referida exposição.

O recorte que adotamos me possibilitou promover um gesto de aproximação entre diferentes gerações de artistas e intelectuais que estiveram envolvidos com a questão indígena no Amazonas em momentos históricos distintos, cujas obras e atuação revelam alterações importantes na qualidade dessa relação entre indígenas e não indígenas no tempo. Tenho me dedicado em diferentes frentes a investigar esse processo de interlocução e colaboração entre indígenas e não indígenas que tem ocorrido no Amazonas, sobretudo na cidade de Manaus. É o mesmo contexto no qual podemos inserir uma série de ações modernizadoras da atividade cultural no Estado, iniciados na década de 1960, que envolveu práticas como o cinema, as artes visuais, o teatro e a literatura, por exemplo. Em outros trabalhos, tanto no âmbito da produção intelectual escrita, quanto no âmbito da produção artística no campo do cinema, tive a oportunidade de tratar de algumas dessas questões em particular.² Como pretendo deixar claro nesta minha exposição, esse repertório sobre o qual tenho me debruçado me foi muito caro para a curadoria da mostra da qual estamos tratando aqui e, a despeito da pequena seleção de trabalhos presentes na exposição, contingência necessária em função do espaço físico reduzido da galeria, a mostra permitiu o cotejamento de obras que são resultado de momentos importantes, ou até mais do que isto, momentos de virada na compreensão da relação dos indígenas com a modernidade, que teriam efeito no campo das artes, da intelectualidade e das áreas científicas interessadas na questão indígena brasileira. A partir destes trabalhos específicos e de nomes relacionados a eles, podemos identificar filiações em relação ao pensamento social sobre a Amazônia, que viria a se adensar desde então, assim como da arte indígena, que hoje assume lugar importante na produção artística brasileira contemporânea, ou seja, duas formas de atuação que são determinantes para interpretar a Amazônia

contemporânea, que se conjugaram no Amazonas na década de 1960 em uma relação produtiva entre arte e pensamento.

No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Quando não havia nada, brotou uma mulher de si mesma. Surgiu suspensa sobre seus bancos mágicos e cobriu-se de enfeites que se transformaram em uma morada. Chama-se etãñ bẽ tali bu (quartzo, compartimento ou camada). Ela própria se chamava Yebá bẽlô (terra, tataravó), ou seja, avó do universo (Panlõn Kumu; Kenhíri, 1980, p. 51).

Este é o trecho inicial da narrativa mitológica do livro *Antes o mundo não existia* (1980), de Firmiano Lana e Luís Lana, ou Umúsin Panlõn Kumu e Tolamãñ Kenhíri, seus nomes na língua indígena. Esta é a descrição da origem do mundo segundo a cosmogonia Desana,³ a revelação de uma visão original sobre a humanidade, sonhada em tempos ancestrais e transmitida oralmente de geração em geração. Essa narrativa foi registrada por meio da escrita por Luís, filho de Firmiano, que transcreveu os mitos narrados pelo pai, como forma de perpetuá-los para as novas gerações. Nesse contexto de contato e transformação entre as sociedades indígena e não indígena, estimulados por missionários e antropólogos, novos recursos foram sendo mobilizados pelos indígenas para não apenas registrar e difundir seus mitos por meio das palavras, mas também por meio de imagens. Além da escrita, Luís Lana também desenhou a mitologia Desana, mas foi seu primo, Feliciano Lana, quem mais se dedicou a isto, notabilizando-se por desenhar muitos dos mitos e histórias das etnias do Alto Rio Negro durante décadas. Na passagem da imaginação para os desenhos, um novo mundo se revelou, abrindo um importante capítulo na arte indígena contemporânea no Brasil.

Os encontros entre indígenas e não indígenas na cidade de Manaus, ocorridos entre as décadas de 1960 e 1970, têm na figura do padre Casimiro Béksta,⁴ que atuou por mais de 20 anos nas missões salesianas do Alto Rio Negro, um elemento central. Em seu entorno, intelectuais e artistas, indígenas e não indígenas, colocaram em diálogo diferentes saberes e práticas, aproximando arte e mitologia. Daí surgiram algumas das mais interessantes manifestações artísticas ocorridas no Amazonas no período, entre elas as peças de temática indígena do Teatro Experimental do Sesc - TESC, os desenhos de

Feliciano Lana e o livro de Luís e Firmiano Lana, de onde retiramos a citação acima. Seus efeitos de influência se estendem até o cenário da produção artística contemporânea que se debruça sobre o pensamento dos povos originários, inspirando uma geração de novos artistas indígenas e não indígenas que têm renovado a produção artística amazônica, com trânsitos interessantes entre tradição e modernidade, utilizando técnicas e linguagens diversificadas, que resultam em trabalhos inspirados por esses pioneiros, mas em diálogo com regimes estéticos contemporâneos, como a videoarte e a performance, por exemplo. Este contexto inspirou a seleção de trabalhos audiovisuais da exposição *Entre sonhos e telas, mundos imaginados*.

INDÍGENAS E NÃO INDÍGENAS EM MANAUS

Manaus é uma das cidades brasileiras que hoje concentram importante presença indígena.⁵ Além da sua localidade, o que é evidente uma vez que é uma cidade em plena floresta amazônica, há peculiaridades que conferem alguns diferenciais neste aspecto quando a comparamos com outras que têm configuração semelhante. Há questões históricas e políticas que remetem ao modo como ocorreu a colonização portuguesa na região, nos séculos XVI e XVII, passando pelo apogeu da economia da borracha no final do século XIX, e sua posterior derrocada no início do século XX, a presença missionária nas áreas indígenas nesse mesmo período, chegando até o momento da implantação da Zona Franca de Manaus, na década de 1960. Foram momentos que definiram ciclos de exploração econômica da região e de políticas de intervenção estatal que estão na base dos fenômenos de migração das áreas indígenas para a capital e seus consequentes trânsitos de retorno. O fato é que hoje ela é a maior cidade da Amazônia brasileira e continua um polo de atração para todo o interior do Estado, incluindo, evidentemente, os indígenas das regiões tradicionais do Alto Rio Negro e do Alto Solimões. Esse contexto descrito brevemente explica o cenário que permitiu que nos anos 1960/1970, na cidade, ocorressem encontros entre antropólogos, indigenistas, missionários, artistas, intelectuais e indígenas, criando um caldo cultural que teria reflexos não apenas na produção artística e cultural do Amazonas nas décadas seguintes, mas, talvez não seja demais dizer, na antropologia brasileira. Em certo sentido

Manaus é a porta de entrada para a Amazônia Ocidental, que concentra a porção de floresta mais densa e onde estão as mais numerosas populações indígenas do país.

Neste contexto uma figura central é a do já citado padre Casimiro Béksta, que atuou na região do Alto Rio Negro nas missões salesianas por cerca de 20 anos, entre as décadas de 1950 e 1970. Para além da atuação como missionário, padre Casimiro, como ficou conhecido, interessou-se pelas culturas indígenas e promoveu amplo trabalho de registro e coleta de saberes tradicionais, com interlocução com representantes de várias etnias do Noroeste amazônico, onde fica São Gabriel da Cachoeira, considerada a cidade mais indígena do Brasil, que contém diversos distritos remotos em áreas de difícil acesso. Em contradição com a atividade missionária, que impunha o português aos alunos dos internatos, Béksta estimulava seus jovens alunos a registrar suas línguas originárias e seus mitos tradicionais por meio de gravações em áudio com os mais velhos, pela escrita e em forma de desenhos. Retirado de São Gabriel da Cachoeira e transferido para a prelazia salesiana em Manaus, ele se dedicou ao Centro de Documentação Etnográfico Missionário - CEDEM, da Inspeção Salesiana Missionária da Amazônia - ISMA, onde seu acervo do período das missões ficou depositado até 2015, quando ele faleceu. Nos anos seguintes esse Centro foi desativado e parte do seu acervo foi enviado para o Museu das Culturas Dom Bosco, mantido pela Universidade Católica Dom Bosco, em Campo Grande/MS. A importância do seu trabalho pioneiro e a relevância do acervo que ele reuniu são frequentemente lembrados em trabalhos antropológicos sobre o noroeste amazônico. Ainda hoje é difícil encontrar algum trabalho etnográfico relevante sobre essa região particular cujo autor não tenha estabelecido interlocução com Béksta.

Na década de 1970, auge da ditadura civil-militar no Brasil, surgem uma série de iniciativas e organizações em defesa da Amazônia e dos povos indígenas. Em 1972 foi criado o Conselho Indigenista Missionário - CIMI, vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB, que passou a produzir em Manaus o jornal *Porantim*, a partir de 1978, o primeiro dedicado às questões indígenas no país (Vieira, 2000). Especificamente em Manaus podemos destacar o

Grupo Kukuro de Apoio à Causa Indígena, surgido também em 1978, e formado por professores da Universidade Federal do Amazonas - UFAM e pesquisadores do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia - INPA (Monte, 1992). Em Manaus, Béksta aproximou-se do CIMI e posteriormente tornou-se professor de antropologia no Centro de Estudos do Comportamento Humano - CENESCH. Na cidade ele circulava e interagia com pessoas e movimentos dedicados à causa indigenista. Em função de sua experiência de mais de 20 anos no Noroeste amazônico ele se tornou referência obrigatória para pesquisadores e intelectuais interessados nesses temas.

Um caso importante nesse cenário de trânsito e interação entre pessoas na cidade de Manaus foi a passagem da antropóloga Berta Ribeiro pelo Amazonas, no período em que fazia a pesquisa de campo em seu doutoramento, ocorrida em três etapas: a primeira de julho a novembro de 1978, a segunda de dezembro 1985 a fevereiro de 1986, e a terceira entre dezembro de 1990 e janeiro de 1991, período em que atuou na região de Pari-Cachoeira, no noroeste amazônico (Ribeiro, 1995). Foi nesse período que ela conheceu a família Lana e desse contato resultou a publicação do livro *Antes o mundo não existia* (1980), pioneiro em termos de literatura indígena no país, cujo aspecto mais notável é a autoria dos próprios indígenas, pai e filho, uma novidade nos trabalhos de cunho antropológico no Brasil, conforme relata a própria autora.

Ao chegar a Iauareté soube que, em São João, no rio Tiquié, por incentivo do padre Casemiro Béksta, dois índios Desâna, Firmiano e Luiz Lana, haviam escrito a mitologia de sua tribo, e outros, sobrinho de Firmiano, Feliciano Lana, fez os desenhos alusivos a essa mitologia. Soube também que o escritor amazonense Márcio Souza escrevera uma peça de teatro baseada no mito da criação desâna, narrado por Feliciano, produzira um filme com os desenhos dele e estava agenciando a publicação do livro de Firmiano e Luiz Lana numa editora do Rio de Janeiro. Imaginei que os autores deveriam ter cópia desse manuscrito e me dariam acesso a ele. Em lugar de tentar colher eu própria mitos esparsos, achei mais prático consultar essa coletânea. Fui a Pari-Cachoeira e mandei chamar Luiz Lana para expor-lhe meus propósitos e prontificar-me a ajudá-lo a publicar o livro, uma vez que, residindo no Rio, poderia acompanhar a edição mais de perto. Lembro que a conversa com Firmiano e Luiz, já no segundo dia de minha estada em São João, foi a princípio meio áspera. Ambos alegaram que nós, antropólogos, vamos às suas

aldeias, coletamos suas lendas, estudamos suas tradições e depois publicamos nossas obras 'no Brasil e nos Estados Unidos', enquanto eles, seus depositários, ganham uns míseros presentes. Deixes toda a razão, enfatizando que o ideal seria que os próprios índios se tornassem antropólogos e escrevessem sobre si mesmos e até sobre nós, ditos civilizados (Ribeiro, 1980, p. 31).

É importante destacar este gesto de Berta Ribeiro como algo provocador do surgimento de um novo campo no país, o da literatura indígena, na medida em que ela confere aos seus informantes o papel de autores, renunciando ao controle da narrativa por meio da descrição etnográfica, algo que era comum no trabalho antropológico e regra até então. Este breve comentário dela assinala também a vanguarda desta ação e do seu pensamento, no sentido de colocar no centro da reflexão a noção de autoridade etnográfica e da necessidade de que os indígenas passassem, eles próprios, a promover o que seria sua autoetnografia - hoje um fenômeno real e que prolifera em diferentes universidades brasileiras - ou mesmo uma etnografia reversa, quando estes escreveriam sobre os não indígenas. O formato do livro *Antes o mundo não existia*, baseado na relação entre os mais velhos e os mais jovens, acabou tornando-se modelo para uma série de livros que viriam a ser publicados nos anos seguintes, intitulada *Narradores Indígenas*, onde os pais narram a mitologia para os filhos, que transcrevem para português.

Alguns anos antes, nesse mesmo período, o Teatro Experimental do Sesc - TESC, liderado entre 1972 e 2016 pelo escritor e dramaturgo Márcio Souza, já tinha começado a explorar a temática indígena em suas peças. Em 1974 montaram *A paixão de Ajuricaba*, pioneira nessa abordagem, peça que foi assistida diversas vezes por Casimiro Béksta, segundo conta o próprio Márcio Souza no documentário *A Amazônia como palco - uma história do Teatro Experimental do Sesc*.⁶ A partir dessa peça, Béksta tornou-se um colaborador do grupo para as montagens de temática indígena que viriam. Em 1975 foram montadas as peças *Dessana, Dessana*; *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê*; e *Jurupari: a guerra dos sexos*, esta censurada nesse ano e montada apenas em 1979.

'Dessana, Dessana', no entanto, seria a montagem central de 1975. Alguns meses antes, tínhamos ficado conhecendo as pesquisas do antropólogo Casimiro Béksta, ex-missionário, padre salesiano, professor do Centro de Pesquisas do



Figura 1 – Partindo da esquerda: Márcio Souza, Feliciano Lana, Padre Casimiro (atrás), Aldísio Filgueiras e Adelson Santos.

Fonte: Acervo Márcio Souza.

Comportamento Humano⁷, órgão da Igreja Católica. Casimiro Béksta trabalhava as tradições dos povos do alto rio Negro, especialmente as culturas tukano e aruaque, com enfoques linguísticos e material de primeira mão (Souza, 1984, p. 33).

Por intermédio do padre Casimiro, Márcio Souza conheceu alguns indígenas do Alto Rio Negro que frequentavam Manaus, entre eles Gabriel Gentil, Luiz Lana e Feliciano Lana. Todos tinham sido alunos de Casimiro no internato de Pari-Cachoeira, distrito de São Gabriel da Cachoeira, e tinham começado a desenhar a mitologia dos seus povos a pedido do padre. Em determinados momentos eles também colaboraram com as montagens das peças de temática indígena do TESC, contribuindo para corrigir equívocos ou acrescentar elementos musicais e pictóricos. Como lembra Márcio Souza: “A versão do mito

que serviu de ponto de partida para o libreto foi escrita por Feliciano Lana, primo de Luiz Lana, e representa o primeiro ‘século’ da cosmogonia dessana. É um mito que trata da origem do mundo, com entidades astrais e forças mágicas em processo. Uma ‘história verdadeira’, como classificaria Mircea Eliade” (Souza, 1984, p. 37).

Márcio Souza tinha retornado à Manaus em 1972, após viver algum tempo em São Paulo, onde foi estudar, cidade na qual começou a trabalhar com cinema. Seu retorno à Manaus ocorreu em função do convite para dirigir o longa-metragem *A se/va* (1972), adaptado do romance homônimo de Ferreira de Castro. Alguns anos depois de filmar seu longa-metragem, aproveitando a passagem por Manaus dos fotógrafos cinematográficos Lúcio Kodato e Zetas Malzoni,⁸ Márcio Souza



Figura 2 – Cena da montagem de Dessana, Dessana (1975).
Fonte: Acervo Márcio Souza.

articulou com a TV Educativa do Amazonas para que estes filmassem uma entrevista com o padre Casimiro Béksta e filmassem em table top⁹ desenhos do mito da origem do mundo feitos por Feliciano Lana, filmagens que resultaram no documentário em curta-metragem *O começo antes do começo* (1975). Este filme foi a primeira escolha para a exposição *Entre sonhos e telas, mundos imaginados* e de certo modo contribuiu para dar o tom da curadoria.

O COMEÇO ANTES DO COMEÇO (1975)

Dirigido por Márcio Souza e Roberto Kahané, o filme apresenta um depoimento do padre Casimiro Béksta sobre sua relação com Luís e Feliciano Lana, sendo deste último os desenhos que ilustram o mito apresentado no filme. Um registro histórico da obra desse pioneiro artista indígena contemporâneo.

A produção do curta *O começo antes do começo* foi viabilizada em função da colaboração entre a TV Educativa do Amazonas, que ofereceu a estrutura



Figura 3 – Padre Casimiro no filme *O começo antes do começo* (1975).
Fonte: Frame do filme.

e os equipamentos para as filmagens em Manaus, e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, que ofereceu a moviola para a montagem. Márcio Souza dirigiu a filmagem em Manaus e Roberto Kahané, cineasta amazonense

que na época vivia no Rio de Janeiro, montou o filme. A locução em voz *over* foi realizada pelo cineasta amazonense Djalma Limongi Batista.

É importante situar a produção deste documentário no contexto do cinema realizado no Amazonas naquele período. Na década anterior a cidade havia vivido um momento efervescente de cineclubismo, quando uma geração de jovens, incluindo os aqui citados Márcio Souza e Roberto Kahané, passou do cineclubismo para a realização de filmes. Nos anos 1970 essa geração estava buscando meios de realizar cinema nas condições adversas da cidade de Manaus e a realização do documentário *O começo antes do começo* representou um arranjo produtivo inovador entre a TV e o cinema independente, que renderia frutos nos anos seguintes no Amazonas.¹⁰ Tal arranjo produtivo representava o cinema possível no contexto regional da época. A realização do filme possibilitou que novas técnicas de produção fossem aprendidas por profissionais locais de Manaus, que seguiriam atuando com isso em alguns trabalhos posteriores. É o caso da técnica do *table top*, ensinada pelos fotógrafos Lucio Kodato e Zetas Malzoni para técnicos da emissora, que seria utilizada em outros documentários da TV Educativa nos anos seguintes, e da captação de som direto, realizada por Paulo Sérgio Muniz na ocasião, contribuindo para formar quadros da TV para este trabalho específico. Em um cenário de cinema incipiente como o de Manaus na década de 1970 tudo se tratava de experimentação, no sentido de que cada filme era resultado de um esforço voluntarioso de produção, uma experiência inicial de pessoas que não tinham experiência prévia com cinema e não tiveram formação específica para atuar nesse campo, aprendendo a fazer enquanto faziam, sem método ou organização elaborada.

Apesar da estrutura convencional do documentário, sua importância reside primordialmente no registro do depoimento do padre Casimiro Béksta - que havia recentemente se mudado para Manaus depois de viver mais de 20 anos no Alto Rio Negro - e que no filme faz uma exposição sintética da rica mitologia Desana, e no registro dos desenhos de Feliciano Lana, que naquele tempo ainda não era celebrado como um artista visual, como viria a ser no futuro. O filme é o primeiro registro da obra de Feliciano Lana,

que passaria a ser conhecido como um artista indígena pioneiro apenas anos mais tarde. O trabalho de Lana entraria pela primeira vez em um espaço expositivo formal apenas em 1988, no Museum für Völkerkunde, Museu de Etnologia, em Frankfurt/ALE, na exposição *Die Mythen Sehen: Bilder und Zeichen vom Amazonas*,¹¹ justamente com os desenhos que foram filmados para o curta-metragem em questão, que integraram ampla exposição sobre a produção material e imaterial da Amazônia. No Brasil sua obra seria exposta ao público pela primeira vez em 1998, na cidade de Belém/PA, no Museu de Arte de Belém (Mabe), na exposição *Mitos gráficos: pinturas de Feliciano Lana*, organizada pela antropóloga Lúcia Hussak van Velthem, então diretora do Mabe. Ambas as exposições ilustram bem o lugar da obra de Feliciano Lana, entre o interesse antropológico e o das artes visuais. Hoje Feliciano Lana é reconhecido como um artista responsável por definir certa iconografia relativa à mitologia dos povos do Alto Rio Negro, algo que seria inspirador para gerações mais recentes de artistas indígenas, como Denilson Baniwa, que reconheceu a influência e homenageou Feliciano Lana por ocasião do seu falecimento em 2020.

O livro-narrativa escrito pelo Sr. Firmiano Lana e Luiz Lana foi o primeiro registro do que eu poderia entender sobre a estética da arte indígena moderna. O Sr. Feliciano Lana, sobrinho de Firmiano e primo de Luiz, deu continuidade ao legado de seus parentes, cada vez mais indo criando um estilo próprio e aumentando o repertório de narrativas visuais desana e por vezes criando suas próprias narrativas a partir de suas experiências diárias.

O que só compreendo hoje é a importância dos Lana na criação de uma imagética inédita na cultura indígena brasileira. Assim como o cristianismo criou a imagem de seu Deus e o difundiu através da arte, assim a família Lana deu registro aos "deuses" da cosmogonia desana, que antes só sabíamos oralmente através dos pajés, que eram os únicos a conseguirem o trânsito livre pelos Mundos. As tintas e pinceladas de Feliciano Lana me deram a experiência de saber como eram a Cobra-Canoa, Yebá Buró, Lago de Leite e as Malocas do Universo. A importância da energia criativa de Feliciano Lana é incalculável para o mundo inteiro, ainda mais para um artista indígena como eu sou. Antes dos Lana toda a oralidade era transformada em nossa imaginação, como será o Umukomahsü Boreka? Seria alto, baixo, magro, gordo, que expressão há em seu rosto? Somente os escolhidos pajés sabiam seus rostos, cabia a nós meros curumins criar nossas próprias imaginações daqueles heróis de um tempo antes do mundo existir. Os Lana resolveram isto e hoje sabemos



Figura 4 – A cobra-canoa no filme *O começo antes do começo* (1975).
Fonte: Frame do filme.

como é Umukomahsü Boreka, o chefe dos Desana (Baniwa, 2020, p. 44-45).

Além de confirmar um vínculo importante entre a arte indígena contemporânea produzida no país com a obra de um artista pioneiro na expressão visual das cosmologias indígenas ameríndias, permitindo ver uma ideia de tradição, de linha de continuidade em termos de imaginário, que hoje está em evidente ascensão, com a produção artística indígena brasileira ocupando espaços em galerias e exposições no Brasil e no mundo, este depoimento de Denilson Baniwa (2020) atesta a importância do registro feito pelo filme *O começo antes do começo*, que tem não apenas um valor histórico, mas que amplia as possibilidades de acesso ao trabalho de Feliciano Lana.

BRANCO EXPERIMENTO DESSANA (2022)

O segundo trabalho selecionado para a exposição foi *Branco experimento Dessana*

(2022), uma série de vídeos produzidos pelo ator Dimas Mendonça, que foi ator do TESC em sua terceira fase, iniciada em 2003. Ele integrou a trupe de 2004 a 2016, até seu encerramento. Trata-se de uma série de performances de Dimas, em ambiente natural, em áreas rurais próximas a Manaus, realizados no período do confinamento provocado pela pandemia do COVID-19. São leituras de trechos da peça musical *Dessana, Dessana* (1975), de autoria de Márcio Souza, Aldísio Filgueiras e do maestro Adelson Santos, que teve montagem em formato de Ópera em 2005, da qual Dimas Mendonça participou.

Em 13 vídeos de curta duração o ator interpreta trechos da peça musical, promovendo performances com o corpo e com a voz, em interação com a natureza, em diferentes situações, ora diurnas, ora noturnas. A produção dos vídeos contou com recursos mínimos de produção,



Figura 5 – *Branco Experimento Dessana* (2022).
Fonte: Frame do filme.

contando basicamente com uma pessoa na câmera, registrando as cenas em som direto, e o ator promovendo as performances em uma ação contínua. Trata-se de um interessante experimento cênico que se debruça sobre uma obra anterior, promovendo uma espécie de dobra sobre esta, na medida em que Dimas Mendonça, um ator não indígena, promove uma reinterpretação da peça original dedicada a um universo indígena, sendo que esta, por sua vez, já era também uma interpretação deste universo por um dramaturgo não indígena.

Tirando proveito dos recursos mínimos de produção, o ator consegue imprimir poesia e lirismo aos trechos da peça musical. Somadas à exuberância natural dos cenários, a beleza da melodia, preservada no canto de Dimas, e a sensibilidade na encenação, quase sempre discreta, promovem uma experiência intimista de uma narrativa mitológica, expressa aqui em termos de uma performance audiovisual, pois são trechos performados para a câmera. Nessa nova camada de interpretação da cosmogonia Desana, a intenção da descrição etnográfica dá lugar à expressividade da voz e do corpo. Ao buscar registrar as performances em ambiente



Figura 6 – *Branco Experimento Dessana* (2022).
Fonte: Frame do filme.

natural, o artista promove uma experiência sensorial explorando a relação entre natureza e cultura pois insere na paisagem seu corpo em ato de performance e ocupa o espaço com sua voz. “As aproximações entre uma ação cotidiana e uma ação artística, que fazem o conteúdo das obras coincidir com o ser físico do artista e o lugar de suas práticas artísticas - estes, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética, eles mesmos objetos de arte” (Melim, 2008, p. 52). São performances em vídeo que remetem a toda uma tradição da performance no campo das artes visuais e do cinema experimental, que



Figura 7 – *Ooni* (2021).
Fonte: Frame do filme.

explorou as possibilidades dos movimentos dos corpos como forma de expressão privilegiada da experiência audiovisual.

A sutileza e a discrição imperam na performance do ator, o que confere destaque para o texto e para a melodia das músicas, todas cantadas *a capella*, sem cortes e em som direto, sem sonorização ou inserção de música posterior. Contudo em alguns trechos de maior intensidade, há intervenção no material, com cortes que promovem a manipulação das imagens, alterando cores e texturas, como podemos ver na Figura 6. Nestas passagens o trabalho dialoga diretamente com a tradição da videoarte, que explorou as possibilidades expressivas da imagem eletrônica a partir das possibilidades de manipulação da natureza das imagens. Esta é outra característica a destacar do trabalho, que recupera experiências anteriores do campo da performance cênica e as atualiza para o campo da performance audiovisual, colocando em diálogo diferentes tradições artísticas. Os vídeos da série *Branco Experimento Dessana* foram difundidos separadamente nas redes sociais do ator, onde podem ser acessados ainda hoje, e foram compilados em uma sequência única para a exibição em *looping* na exposição.

LITHIPOKORODA (VIDEO PERFORMANCE MANIFESTO) (2021) E OONI (2021)

Em outra chave de interpretação, retornamos às questões indígenas com os trabalhos *Lithipokoroda (Video Performance Manifesto) (2021)*¹² e *Ooni (2021)*,¹³ que apresentam uma jovem geração de artistas indígenas oriundos do Alto Rio Negro, com a artista Lilly Baniwa à frente, que têm renovado a produção artística do Amazonas, lançando mão de diferentes regimes estéticos, passando pela performance, pela dança, pelo teatro, pelo cinema e pela pintura, promovendo novas formas de diálogo entre tradição e modernidade, entre mito e história, protagonizando um momento de renovação na arte indígena brasileira contemporânea, colocando em outros termos questões relacionadas à identidade indígena, sua cosmogonia e seus saberes, promovendo assim novas visualidades para a arte indígena.

Ooni, que em Baniwa significa água, é um vídeo dirigido por Lilly Baniwa e por Naiara Alice Bertoli, uma atriz e contadora de histórias não indígena, que tem promovido uma série de atividades de arte-educação na cidade de São Gabriel da Cachoeira nos últimos anos. Aqui elas exploram situações relacionadas a este recurso natural,



Figura 8 – *Ooni* (2021).

Fonte: Frame do filme.

na apresentação de cenas cotidianas e por meio da dança, inserindo as mulheres em paisagens naturais relacionadas com a água. Por meio da locução, sempre com vozes femininas, alternando trechos falados em Baniwa, que relatam aspectos diários da relação com a água, e trechos falados em português, que apresentam narrativas que remetem aos sonhos, somos apresentados a situações em que a água é elemento central, na vida e no mito.

Pela oralidade somos apresentados à vida indígena, à sua relação com o mundo histórico e com os sonhos, com a cultura e com a natureza. Sempre por vozes femininas. São elas que nos trazem o significado, seja da descrição do visível, seja do relato do sonho. Ao final, as palavras faladas dão lugar ao canto, agora em uma voz masculina, quando passamos não mais acompanhar cenas do cotidiano, mas sim as performances dos corpos femininos, que interagem com o espaço natural. Corpos que dançam, performam e cantam em sintonia com a natureza. A dança das mulheres, ora em paisagens secas, ora em meio às águas, evoca os sons da natureza, por vezes em uma relação disruptiva entre imagem e som, quando são os corpos a se mover por meio de gestos na paisagem, para então retornar à força das

águas, imersos nos seus movimentos em forma de ondas. Uma performance audiovisual que coloca em diálogo formas expressivas do corpo, seus movimentos e sons, com formas expressivas da natureza, especialmente da força das águas, seus ciclos, movimentos e sonoridades. Os sentidos tanto pragmáticos quanto mitológicos das águas são apresentados por meio da oralidade, que em si mesma tem uma qualidade musical e rítmica, que se alterna conforme a língua de quem fala varia, entre o português e o baniwa. Uma performance que destaca formas sensíveis de se relacionar mito e história.

Lithipokoroda é uma performance criada por Lilly Baniwa e interpretada por vários artistas indígenas de São Gabriel da Cachoeira.¹⁴ Acompanhamos um ser que surge da floresta, uma espécie de entidade de matéria orgânica, que caminha em direção à Maloca, espaço do conhecimento indígena. De acordo com Roselee Goldberg (2007, p. 223), historiadora da arte e curadora de artes performáticas, a “representação de personagens, material autobiográfico e onírico, a reconstituição de gestos passados - tudo isto abriu a performance a uma vasta gama de possibilidades interpretativas”. No caminhar dessa entidade neste vídeo performance, ancestralidade



Figura 9 – *Lithipokoroda (Video Performance Manifesto)* (2021).

Fonte: Frame do filme.

e modernidade são confrontadas em uma cidade transformada com rastros de natureza destruída.

Elementos associados a questões de gênero, à noção de identidade, à preservação ambiental e à memória motivam a performance, que interrelaciona a juventude com a maturidade, colocando em diálogo o saber tradicional, representado pelos mais velhos, com as novas formas de expressão da sensibilidade, representados pelos corpos jovens que performam diante da câmera. Nesse jogo entre performatividades e espaços simbólicos, há hibridismo nos regimes estéticos adotados, transitando entre a teatralidade e a pintura, nos quais se oferece outros usos para as materialidades da floresta e um novo regime pictórico para os grafismos ancestrais. São encontros de tempos e pontos de vista provocados por uma performance audiovisual, ou seja, que acontece no espaço fílmico, coreografada para a câmera, existindo na duração do plano e articulada na montagem das partes, compondo assim um todo que existe apenas nessa materialidade específica, que implica um circuito de visibilidade das telas e dos espaços expositivos. Esses encontros entre temporalidades e visões permitem pensar em

outras percepções da produção material e imaterial da cultura indígena, que não estão mais restritas a espaços de preservação e exibição, como museus, ou em espaços ritualísticos das comunidades, mas estendem-se para os espaços das artes tecnológicas e das mídias audiovisuais.

Lilly Baniwa atualmente é estudante do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas. A partir de sua vivência na Universidade ela elabora sobre a importância da arte para os povos indígenas e a necessidade de maior visibilidade para essa produção nos circuitos de arte tradicionais e nos espaços formativos. Segundo ela,

A arte sempre fez parte da vida dos povos indígenas, mas com uma visão diferente da cultura ocidental. São coisas presentes no nosso dia a dia, que fazem parte de nós e nós parte delas; seja no corpo, nos artefatos, nas danças, contações de histórias etc. A sala de aula é uma possibilidade de troca de conhecimentos entre dois mundos diferentes. A presença indígena no curso de Artes Cênicas influenciou alguns professores a trazerem Literatura Indígena para trabalhar em cena e o reconhecimento da ausência da cultura indígena no currículo do curso motivou a criação de uma disciplina eletiva, promovendo o encontro com a arte indígena contemporânea. As universidades



Figura 10 – *Lithipokoroda (Video Performance Manifesto)* (2021).

Fonte: Frame do filme.

brasileiras precisam abrir as portas para arte indígena, para cultura indígena, para os saberes indígenas, como parte integrante dos currículos.

O mundo precisa estar mais aberto para novos saberes, os povos indígenas carregam conhecimentos ancestrais, passados oralmente de geração a geração, são conhecimentos vivos em seu corpo. A humanidade precisa entender que os povos indígenas sempre lutarão pelo bem de todos, a Terra não depende da gente, nós é que dependemos dela, pois ela que nos dá tudo e dá para todos os povos da Terra (Baniwa, 2021, p. 58-59).

A partir deste depoimento de Lilly Baniwa, notamos que a visibilidade das obras de artistas indígenas e sua circulação no circuito contemporâneo de artes é fundamental, mas pode ser apenas um ponto inicial. É importante apontar que é necessário que os artistas indígenas possam também frequentar espaços formativos, não apenas no sentido de uma capacitação técnica e acadêmica, mas sim pelo fato de que a presença desses sujeitos sociais nesses ambientes contribui para transformar esses espaços em termos epistemológicos, provocando potencialmente um processo amplo de reflexão sobre a historiografia da arte brasileira, revelando outras formas de pensar a nossa tradição artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar a curadoria da mostra de vídeos e filmes que integrou a exposição *I.margens* me possibilitou aproximar momentos distintos da produção intelectual e artística do Amazonas que permitem notar como os trânsitos objetivos e simbólicos, entre pessoas e obras, entre culturas e formas expressivas, ocorridos no Amazonas nas últimas décadas, no entorno das relações entre indígenas e não indígenas que por ali circularam, gerou obras importantes não apenas para a interpretação intelectual sobre a Amazônia em diversos campos disciplinares, mas também para a produção artística em diversos regimes estéticos.

Com este gesto de aproximação entre momentos históricos e tradições distintas busquei evidenciar como há linhas de filiação importantes que muitas vezes não são conhecidas ou reconhecidas pelas narrativas hegemônicas que tratam da história das artes visuais no Brasil. São casos que nos provocam a pensar em questões centrais para a produção artística e para a produção intelectual, como a ideia de autoria, de colaboração, de experimentação. Além disto, são também obras

que nos permitem ver de outro modo a história da produção audiovisual no Amazonas, e por extensão na Amazônia, onde diferentes modos de produção são mobilizados por artistas que transitam entre diferentes tradições artísticas, constituindo um panorama complexo de obras, que estão em diálogo com a ancestralidade indígena da Amazônia, mas também estão informados pelas vanguardas artísticas que remetem a experiências do campo do cinema e das imagens técnicas de modo mais amplo.

Neste pequeno conjunto de obras audiovisuais, que transitam entre o documentário histórico, o vídeo experimental e a performance audiovisual, encontramos elementos importantes para conhecer um pouco do diálogo entre saberes indígenas e não indígenas, mobilizados para a produção artística que se interessou por interpretar questões ligadas às cosmogonias dos povos originários por meio da arte, com um recorte específico para o Amazonas, destacando personagens históricos e personagens atuais que entre sonhos e telas, nos revelam mundos imaginados.

NOTAS

01. A exposição *I.margens* ocupou a Galeria do Largo, no Largo de São Sebastião, em Manaus, de 24/05/2022 a 01/10/2022.

02. Vide o livro *Cinema no Amazonas: 1960-1990* (2022) e o documentário *Gentil* (2018).

03. Em meu texto utilizarei a forma atual de se referir à etnia, grafada como Desana, contudo, nas citações mantereí a grafia da publicação original. Desse modo teremos diferentes grafias para o nome da etnia no decorrer do texto.

04. Para um relato em primeira pessoa sobre seu período de pesquisa e convivência entre os indígenas do Alto Rio Negro consulte-se Beksta (1967).

05. Segundo dados do Censo 2022. Uma nota de divulgação desses números pode ser lida na Agência de Notícias do IBGE disponível em: <[https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-](https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal#:~:text=Os%20tr%C3%AAs%20munic%C3%ADpios%20brasileiros%20com,%2C%20com%2034%2C5%20mil)

[amazonia-legal#:~:text=Os%20tr%C3%AAs%20munic%C3%ADpios%20brasileiros%20com,%2C%20com%2034%2C5%20mil](https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal#:~:text=Os%20tr%C3%AAs%20munic%C3%ADpios%20brasileiros%20com,%2C%20com%2034%2C5%20mil)>. Acesso em: 29 fev. 2024.

06. *A Amazônia como palco: uma história do Teatro Experimental do Sesc*. Direção: Gustavo Soranz. Produção: Rizoma Audiovisual, 2022.

07. Mantive aqui a grafia da publicação original, mas aqui Márcio Souza equivocou-se em relação ao nome da instituição, mas ele refere-se ao CENESCH.

08. Ambos estavam de passagem por Manaus por conta de uma viagem pela Amazônia, que rendeu um episódio do Globo Repórter intitulado *Rio Negro* (1973). Recentemente as fotografias da viagem foram reunidas em um livro intitulado *Memórias de rio - Amazônia, 1970* (2020).

09. *Table top* é uma técnica de registro de imagens quadro a quadro com câmeras fotográficas ou cinematográficas que se utiliza de um aparato de estabilização do equipamento de registro em posição zenital ou plongée absoluto, ou seja, em posição superior, em ângulo de 90° em relação a uma superfície, geralmente uma mesa, onde é fixada a imagem a ser registrada.

10. A experiência com o documentário *O começo antes do começo* foi uma embrionária do que seria desenvolvido alguns anos depois na TV Educativa do Amazonas no programa intitulado *Documentos da Amazônia*. Sobre este tópico ver Soranz (2012)

11. Tradução livre: "Vendo os Mitos: Imagens e Sinais da Amazônia".

12. A obra pode ser vista aqui: <<https://youtu.be/wgoUcGfbYAk?si=qEzCPiVhh8MoO5zL>>.

13. A obra pode ser vista aqui: <<https://youtu.be/NBhEMuu2Kjo?si=vqfoDFTmGX06Eo4n>>.

14. O processo de criação da performance, que foi voltada a moradores de São Gabriel da Cachoeira e contou com a participação na facilitação de diversos artistas de várias partes do Brasil, a maioria indígenas, pode ser conferido no documentário *Braço de Rio*, que pode ser visto em: <<https://youtu.be/46BSOJjCKQw?si=cyrQ8jTFpZ4BpuSZ>>. Nele há depoimentos de alguns dos participantes e trechos dos vídeos formativos enviados pelos artistas para os participantes da oficina. No

documentário falam os artistas Sallisa Rosa, Djuena Tikuna, Katú Mirim, Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Yara Costa e Kaê Guajajara

REFERÊNCIAS

BANIWA, Denilson. Uma maloca-museu para Feliciano Lana, o filho dos desenhos dos sonhos. **DAT Journal**, v.5, n.3, p. 42-46, 2020.

BANIWA, Lilly; FABRINI, Veronica *et al.* **Teatro e os povos indígenas**: Janelas abertas para a possibilidade. São Paulo: N-1 edições, 2021.

BEKSTA, Casimiro. Experiências de um pesquisador entre os Tukano. **Revista de Antropologia**, v. 15-16, p. 99-110, 1967.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

KÊHÍRI, Tõrãmũ; PÃRÕKUMU, Umusí. **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MONTE, Paulo Pinto. **Etno-história Waimiri-Atroari (1663-1962)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Os índios das águas pretas: modo de produção e equipamento produtivo**. São Paulo: Companhia das Letras: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

RIBEIRO, Berta Gleizer. Introdução: os índios das águas pretas. In: KÊHÍRI, Tõrãmũ; PÃRÕKUMU, Umusí. **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

SOUZA, Márcio. **O palco verde**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

SORANZ, Gustavo. **Território imaginado**: imagens da Amazônia no cinema. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

VIEIRA, Regina. **O jornal Porantim e o indígena**. São Paulo: Annablume, 2000.

SOBRE O AUTOR

Gustavo Soranzé doutor em Multimeios (Unicamp). Professor da UNESP. Atua como curador e pesquisador nas áreas de cinema, comunicação e artes visuais, com ênfase nos estudos de documentário e antropologia visual. Roteirizou e dirigiu os documentários *A Amazônia segundo Evangelista* (2011) e *A Amazônia como palco* (2023). Codirigiu os documentários *Gentil* (2018), *Intercâmbio de perspectivas: Roy Wagner na Amazônia* (2022) e a série documental *Amazônia Postal* (2017). Foi curador da Mostra Amazônia do Filme Etnográfico (2006 a 2011), da Mostra Histórias do Brasil Profundo (2020) e da Mostra O cinema e o fim dos tempos (2023). Publicou os livros *Território imaginado - imagens da Amazônia no cinema* (Muiraquitã, 2012); *O cinema de Trinh T. Minh-ha - intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais* (Sulina, 2019) e *Cinema no Amazonas: 1960-1990* (2022). Organizou os livros *Imagens que falam: olhares contemporâneos sobre cinema, fotografia e audiovisual* (Unicamp/IAR, 2015) e *Filmar a Amazônia* (Rizoma Audiovisual, 2020).

E-mail: soranz@yahoo.com