



CINEASTAS INDÍGENAS,

DOCUMENTÁRIO E AUTOETNOGRAFIA:

UM ESTUDO DO PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS

JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO

MARGEM DA PALAVRA

CINEASTAS INDÍGENAS,
DOCUMENTÁRIO E AUTOETNOGRAFIA:
UM ESTUDO DO PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS



MARGEM DA PALAVRA

selo da editora urutau ltda
rua adolfo arruda, 41
jardim das laranjeiras, 12.910-455
bragança paulista-sp
brasil

Tel. [55 11] 94859 2426
contato@margemdapalavra.com.br
www.margemdapalavra.com.br

conselho editorial

Adriano Luiz Duarte | UFSC
Alexandre Soares Carneiro | Unicamp
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia | Unicamp
Ana Claudia Bortolozzi Maia | Unesp
Ana Silvia Andreu da Fonseca | Unila
César Aparecido Nunes | Unicamp
Daniel Ferraz Chiozzini | PUC-SP
Edilaine Buin Barbosa | UFGD
José Luís Sanfelice | Unicamp
Lúcia Granja | Unesp
Luciana Salazar Salgado | UFSCar
Mauricéia Ananias | UFPB
Regina Aída Crespo | UNAM - MÉXICO
Wilson Alves Bezerra | UFSCar

editores | Ana Elisa de Arruda Penteadó & Tiago Fabris Rendelli
preparação de texto | Ana Elisa de Arruda Penteadó
diagramação | Pedro Spigolon
capa | Wladimir Vaz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (cip)
— Odílio Hilario Moreira Junior, CRB-8/9949

A663c Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo
do projeto Vídeo nas Aldeias / Juliano José de Araújo. — Bragança
Paulista-SP: Margem da Palavra, 2019.— 362 p.; 14 cm x 21 cm.

ISBN: 978-85-5900-020-7

1. Antropologia 2. Etnografia. 3. Povos indígenas. 4. Áudio e vídeo.
5. Filmes etnográficos. 6. Projeto Vídeo nas Aldeias. I. Título.

CDD 778
CDU 791.44

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinematografia, Produção de vídeo 778
2. Cinematografia, Produção de vídeo 791.44

**CINEASTAS INDÍGENAS,
DOCUMENTÁRIO E AUTOETNOGRAFIA:
UM ESTUDO DO PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS**

JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO

MARGEM DA PALAVRA

2019

Sumário

11 Agradecimentos

15 Prefácio

21 Introdução

Capítulo 1

35 **Filmagens do “outro”, filmagens de si:
da alteridade exótica à autoetnografia no documentário**

38 Cinema a serviço da ciência

47 Robert Flaherty e a observação participante

56 Jean Rouch: uma nova ética no documentário

74 A reinvenção da antropologia nos anos 1960 e 1970

79 O “outro” familiar no documentário contemporâneo:
a autoetnografia em questão

Capítulo 2

99 **O audiovisual em comunidades indígenas:
das experiências pioneiras ao projeto Vídeo nas Aldeias**

101 Sol Worth, John Adair e os índios Navajo dos Estados Unidos

109 A mídia indígena entre os aborígenes canadenses e australianos

118 Andrea Tonacci e o filme *Conversas no Maranhão*

126 Os índios Kayapó e o uso do vídeo

133 O projeto Vídeo nas Aldeias

Capítulo 3

151 **A ética no processo de realização cinematográfica do
projeto Vídeo nas Aldeias**

154 A inserção profunda do cineasta como condição de preparação
dos documentários

171 “Uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o *feedback*
da aldeia”: o processo de filmagem dos documentários

193 Montagens, desmontagens e remontagens dos documentários

Capítulo 4

- 209 Derivas do cinema direto/verdade:
a estética no projeto Vídeo nas Aldeias**
- 213 Da câmera em observação ou sobre o sossego da câmera:
a longa duração dos planos no documentário
- 225 A câmera participante: festas e rituais
- 236 O comentário nos documentários:
voz *over*, improvisação e subjetividade
- 243 Faces da encenação no documentário:
profilmia elementar, heurística e libertadora
- 258 As imagens de arquivo nos documentários:
entre a ressignificação e a reflexão

Capítulo 5

- 271 Processos discursivos alternativos, identidade
e visibilidade indígenas: a política no projeto Vídeo
nas Aldeias**
- 274 História oficial *versus* história não-oficial
dos povos indígenas
- 289 Identidade e cultura indígenas:
entre tradição e modernidade
- 307 O documentário como instrumento de denúncia,
reivindicação e visibilidade
- 321 Conclusão**
- 333 Referências bibliográficas**
- 349 Ficha técnica dos documentários analisados**

Este livro foi publicado com recursos do Programa de Apoio à Pesquisa para Publicação Científica (PAP-Publica) – Chamada Fapero nº 008/2017, da Fundação de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia (Fapero), Processo: 01.1331.00047-00.069/2017.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Fapero.

À minha mãe, Laize Araújo,
e à memória de meu pai, José Antônio de Araújo.

AGRADECIMENTOS

Este livro apresenta o resultado de minha pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) sob a orientação do professor Dr. Marcius Freire, a quem agradeço pela inspiração acadêmica.

À professora Dra. Annie Comolli, minha coorientadora no estágio de doutorado realizado na Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Université Paris X-Nanterre), que me possibilitou o aprofundamento teórico-metodológico acerca da antropologia fílmica.

Ao professor Dr. Philippe Lourdou, também da Université Paris X-Nanterre, pelo diálogo que estabelecemos sobre minha pesquisa durante o estágio de doutorado.

Aos professores Dr. Etienne Samain, Dr^a. Fabiana Bruno, Dr. Fernão Pessoa Ramos, Dr. Marcius Freire e Dr^a. Rosana Elisa Catelli, pelas disciplinas inspiradoras que cursei no Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios da Unicamp.

Aos funcionários do Instituto de Artes da Unicamp, pelo atendimento sempre prestativo e dispostos a me ajudar nas questões administrativas.

Aos professores Dr. Carlos Francisco Perez Reyna e Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho que participaram do exame de qualificação e, com os professores Dr. Fernão Pessoa Ramos e Dr. José Francisco Serafim, integraram a banca examinadora da tese.

Aos meus colegas do Departamento de Comunicação Social/Jornalismo, da Universidade Federal de Rondônia (Unir), pela

concessão do afastamento para a realização do doutorado, e aos estudantes do curso de Jornalismo com os quais venho compartilhando o fascinante universo do documentário.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelas bolsas concedidas no âmbito do Programa de Formação Doutoral Docente (Prodoutoral) e do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

Aos amigos do grupo de pesquisa “Documentação e Experimentação em Sistemas Audiovisuais”, em especial, Carla Pava, Janaína Welle, Jennifer Serra, Letizia Nicoli, Rodrigo Barreto e Teresa Trindade, pela leitura de partes da tese, diálogo, sugestões e, sobretudo, pela amizade.

A Lillian Bento, pela longa amizade, incentivo para realizar a seleção do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp e por sempre me receber em Campinas de braços abertos.

A Kátia Perches, Luiz Ferreira, William Glauber e Roberta Cardoso, pela amizade e acolhida sempre calorosa em São Paulo.

A Jean Portela, Maria Lúcia Vissotto, Matheus Schwartzmann e Naara Fontinele, pela amizade e disposição em me ajudar nos preparativos do estágio de doutorado em Paris.

A Gabriela Saldanha e Mariana Duccini, pela leitura e comentários que fizeram de partes da tese.

Aos amigos e amigas Ana Elisa, Andrea Cattaneo, Breno Andrade, Edineia Isidoro, Edvan Macedo (*in memoriam*), Elieudo Buriti, Elisabeth Kitamura, Evelyn Morales, Fátima Galvão, Ivalda Marrocos, Ivonete Tamboril, Josélia Neves, Letícia Mendes, Lillian Reichert, Neide Tamboril, Rodrigo Botelho, Rosana Alencar, Sávio Stoco, Selda Vale e Socorro Medeiros, pelas conversas e incentivo em momentos de dúvidas e incertezas.

Ao meu irmão, Júnior Araújo, a minha cunhada, Rosana Socha, e à pequena Lívia Maria, por todo apoio.

Ao Wandes Leão, por ter literalmente me acompanhado nessa viagem que foi o doutorado.

A Vincent Carelli, indigenista e documentarista fundador do projeto Vídeo nas Aldeias, pela generosidade em autorizar a reprodução de imagens dos documentários da série “Cineastas indígenas” neste livro.

Aos povos indígenas Ashaninka, Huni Kuĩ, Kĩsêdjê, Kuiu, Mbya-Guarani, Panará e Xavante, cujos documentários da série “Cineastas indígenas” são analisados neste livro, por suas histórias de luta e resistência.

À Fundação de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia (Fapero) que, por meio do Programa de Apoio à Pesquisa para Publicação Científica (PAP-Publica) – Chamada Fapero nº 008/2017, oportunizou a publicação deste livro.

PREFÁCIO

Em um livro/catálogo publicado em 1992, intitulado *Premier contact-premier regard*,¹ Pierre-L. Jordan, pesquisador da École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS, seu organizador, escolhe um fotograma do filme *Rituais e festas Bororo*, realizado pelo major Luiz Thomaz Reis, em 1916, para figurar em sua capa. A obra faz parte de um evento, idealizado e dirigido pelo autor, para dar a ver os cem primeiros registros feitos em imagens em movimento sobre o “Outro” — esse “Outro” cujo corpo, nas suas mais diversas situações e condições, já havia sido desenhado, pintado, fotografado e que, com o advento do Kinetoscópio de Thomas Edson mas, sobretudo, do cinematógrafo dos irmãos Lumière, passou a ser, também, filmado. São exemplos desses primeiros “filmes” considerados “de caráter etnográfico”, aqueles realizados na *Black Maria* de Thomas Edson tendo os Sioux como protagonistas de uma dança executada especialmente para a câmera: *Sioux ghost dance* (1895); *Indian war council* (1898); *La potière wolof*, registro de Félix Louis Regnault em que uma mulher da etnia uolof constrói um objeto de cerâmica na Exposição da África Ocidental realizada em Paris na primavera de 1895. Aqui, Regnault serviu-se de uma câmera

¹ Jordan, Pierre-L., *Premier contact-premier regard*, Marseille: Musées de Marseille – Images en Manoeuvres Éditions, 1991.

O evento foi organizado pelo Musée d’Arts Africains, Océaniens, Américains de Marseille, e pelo Département d’Anthropologie Visuelle do Institut Méditerranéen de Recherche et de Création – IMEREC, e aconteceu no Centre de la Vieille Charité, na cidade de Marselha.

cronocinematográfica de Etienne Jules Marey que havia sido apresentada oficialmente ao público alguns meses antes.

É lícito nos perguntarmos, então, o que levou o autor de uma retrospectiva tão completa — certamente a mais exaustiva realizada até então — a eleger o filme de Thomaz Reis para figurar no frontispício do seu livro/catálogo. A resposta encontra-se nas palavras do próprio Jordan: “Indiscutivelmente, com *Rituais e festas Bororo*, L. T. Reis realiza o primeiro filme etnográfico verdadeiro. Lá onde os seus predecessores se contentaram em colher imagens animadas com uma câmera fixa gravando uma sequência de fotografias, L. T. Reis filma utilizando todas as possibilidades a ele oferecidas pelo tipo de equipamento de que dispunha. Ele escreve com a sua câmera”.²

Temos, portanto, a considerar o que precede, que Thomaz Reis foi o primeiro construtor de imagens em movimento a apontar sua câmera para o mundo histórico efetivamente consciente das potencialidades que aquele instrumento encerrava para o desvendamento do “Outro”. Ou seja, não estamos mais diante de “registros de caráter etnográfico”, como aqueles até então realizados e acima mencionados, mas, verdadeiramente, em contato com um filme estruturado, tanto em relação à captação de suas imagens quanto à sua montagem. Ademais, muitos anos antes que Flaherty o faça, Reis revela e faz cópias de seu material no lugar mesmo em que este era captado.

O major Thomaz Reis fora engajado, em 1912, pelo marechal Cândido Rondon para dirigir a *Secção de Cinematographia e Photographia* do recém-criado (1910) Serviço de Proteção aos Índios – SPI. O então tenente vai acompanhá-lo na sua expedição pelos confins do Centro-Oeste e do Norte do Brasil. Esse serviço dedicou-se ao registro, sobretudo fotográfico, de

² Ibid. p. 56.

nossos povos indígenas. Nomes como Harald Schultz, Heinz Forthmann, Curt Nimuendajú por lá passaram e deixaram um rastro virtuoso de imagens, fixas e em movimento, que, hoje, se traduzem em testemunhos inestimáveis destes últimos.

Em que pesem as experiências bem-sucedidas desses homens nas duas formas de registro imagético aqui referidas, as mais consequentes foram, sobretudo, aquelas realizadas em imagens fixas. As imagens em movimento não foram utilizadas de forma tão sistemática quanto as fotográficas. Isso virá a acontecer no contexto de um projeto do Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF), (Instituto de Cinematografia Científica) de Göttingen, Alemanha.

Esse organismo, criado durante o regime nazista, passou a desenvolver, no começo dos anos 1950, um programa intenso de produção e realização de filmes científicos que foram organizados naquilo que passou a ser chamado de *Encyclopaedia Cinematographica*. Foram mais de 1500 filmes realizados, dezenas deles no Brasil. Aqui, um dos responsáveis pelo trabalho foi justamente Harald Schultz, que descreveu em película inúmeros aspectos culturais de algumas de nossas nações indígenas, notadamente Suyá e Waurá.³

Vemos assim que, malgrado o trabalho pioneiro de Thomaz Reis, tanto em termos de registro imagético sistemático dos nossos aborígenes quanto na maneira de fazê-lo com uma câmera cinematográfica, foram poucas as iniciativas que emularam a sua experiência. No entanto, em 1986, com a implementação do projeto Vídeo nas Aldeias, uma proposta gestada no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), associa-

³ Ver, a respeito dessa experiência, o capítulo “O registro etnocinematográfico do Institut für den Wissenschaftlichen Film”, in: Freire, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*, São Paulo: Annablume, 2011, p. 169-182.

ção criada por antropólogos e indigenistas no final da década de 1970, conforme nos expõe Juliano Araújo neste livro, uma guinada se produz no âmbito do filme etnográfico no Brasil. A partir de então, reatando com Thomaz Reis, Flaherty e o Harald Schultz da *Encyclopaedia Cinematographica*, o Vídeo nas Aldeias vai inaugurar um novo procedimento na relação filmador-filmado no Brasil.

A exemplo do que fizeram John Adair e Sol Worth junto aos Navajo do Arizona,⁴ a força motriz dessa relação deixa de ser a submissão do segundo relativamente ao primeiro. Já não se trata de emprestar o seu corpo e o que dele emana para servir de matéria-prima à construção de artefatos audiovisuais sobre os quais não se tem qualquer controle. Agora, para penetrar no universo desse “Outro” é mais importante buscar decifrar o quê e como ele mesmo forja seus próprios artefatos. Para tanto, mais do que tê-lo como auxiliar-informante, faz-se necessário dar-lhe as habilidades indispensáveis para que estes sejam elaborados. É como se *Nanook of the North* tivesse sido realizado por Allakariallak⁵ ele mesmo a partir dos ensinamentos de Flaherty, e não por este com a assessoria daquele. É como se a ideia de “antropologia partilhada” preconizada por Jean Rouch e o seu vaticínio, escolhido para constar como epígrafe da introdução desta obra que o leitor tem em mãos, se concretizassem em nossas aldeias. Segundo

⁴ Em 1966, John Adair, professor de antropologia na San Francisco State University, Sol Worth, professor de comunicação na Annenberg School for Communication e o seu aluno, Richard Chalfen, se instalam em Palm Spring, Arizona, e formam um grupo de índios Navajo nos rudimentos da cinematografia. Seus alunos, Mike Anderson, Al Clah, Susie Benally, Johnny Nelson, Mary Jane Tsosie, Maxine Tsosie, Susie Benally e sua mãe, Alta Kahn, realizam sete filmes. A experiência foi relatada no livro *Through Navajo Eyes*, organizado por Worth e Adair, e publicado pela Indiana University Press em 1972.

⁵ O verdadeiro nome do personagem *Nanook*.

o grande Griot Gaulês: “E amanhã? [...] Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um ‘cine-olho-ouvido’ mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela. Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas”.

O livro aqui apresentado se traduz, certamente, no primeiro trabalho de fôlego a dar conta da aventura do Vídeo nas Aldeias – VNA, ONG criada e gerida pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli. Antes de se lançar em sua própria aventura, Juliano Araújo, seu autor, teve o cuidado de arrolar todos os trabalhos acadêmicos que, de alguma forma, se debruçaram sobre esse projeto. É justamente a partir desse levantamento que sua abordagem sobressai. Exhaustiva, ela não apenas traça um itinerário do VNA como, também, investe nos seus ancestrais mais diretos, nas suas influências e fontes inspiradoras, além de cotejá-lo com experiências similares levadas a cabo em outros quadrantes do planeta. Enfim, o quadro por ele desvelado traz à tona, em cores vibrantes, as singularidades do projeto e sua inestimável contribuição para um conhecimento mais efetivo das nossas nações indígenas. E, o que é mais surpreendente, um conhecimento que nos chega através de imagens e sons produzidos pelos seus próprios protagonistas.

Conforme preconiza o autor, nossos povos indígenas, “... os quais historicamente sempre foram objeto da mirada de antropólogos, cineastas e jornalistas, frequentemente ávidos por imagens exóticas de locais distantes, as novas tecnologias da informação e comunicação possibilitaram-lhes justamente inverter essa relação. Trata-se de um movimento que se iniciou com a tecnologia do vídeo, no final da década de 1970 e início dos anos 1980, e foi intensificado com a digitalização nos

anos 2000. São os próprios indígenas que, com as câmeras em suas mãos, têm agora a possibilidade de produzir seus registros audiovisuais, sejam animações, documentários ou ficções”.

Tomando esse fato como trampolim para atacar o seu objeto, Juliano escolheu como prato de resistência de sua investigação os 28 filmes que compõem a série “Cineastas indígenas”. Ao assim fazer, ele penetra no âmago mesmo daquilo que Catherine Russel nomeou de “autoetnografia”. Com efeito, todas as realizações estudadas são consequência do investimento da equipe do Vídeo nas Aldeias na formação de cineastas indígenas.

É através de um corpo a corpo absorvente às últimas consequências com esses artefatos audiovisuais que Juliano Araújo faz surgirem os questionamentos mais candentes implicados na investigação instrumentalizada do “Outro” sobre a qual se debruçou. Desse embate afloram as implicações éticas e estéticas subjacentes a qualquer filme antropológico. No entanto, tais questões, suas eventuais respostas e conjeturas já não são uma *chasse gardée* dos antropólogos. Aqui, as representações do “Outro” são um domínio reservado a esse mesmo “Outro”, à sua auto-observação e consequente *auto-mise en scène*. Destarte, vamos ao encontro de Jean Rouch, pois o antropólogo já não monopoliza a observação, e a câmera está nas mãos daqueles que sempre estiveram na sua frente. Assim, como ele sonhava, os sonhos de Vertov e Flaherty enfim se realizaram.

— Marcius Freire
Decine-Unicamp

INTRODUÇÃO

E amanhã? [...] Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um “cine-olho-ouvido” mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela. Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele como sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a “compartilhar” a antropologia.

Jean Rouch (2003a, p. 98).

*Veja, muitos povos já perderam os seus cantos. Nós, os Kuikuro, ainda temos todos os nossos cantos verdadeiros. Foi por isso que eu pensei em criar a Associação para guardar os nossos cantos.
[...] A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua.*

Trecho do Cacique dos Kuikuro em
O manejo da câmera.
(2007, Coletivo Kuikuro de Cinema).

Pude acompanhar, como professor da Universidade Federal de Rondônia (Unir), a adesão da Instituição, em 2007, ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) do Ministério da Educação (MEC). No âmbito da Unir, o Reuni possibilitou a criação de 18 novos cursos de graduação. Dentre esses, um, em particular,

chamou a minha atenção: o de licenciatura em Educação Básica Intercultural, no Campus de Ji-Paraná, região central do estado de Rondônia, cujo público-alvo são os povos indígenas. Seu objetivo é a formação de docentes para atuar nas escolas de Ensino Fundamental e Médio nas aldeias.⁶

Com um regime diferenciado, no qual as atividades acadêmicas são realizadas tanto no Campus como nas aldeias, o curso conta com as áreas de concentração em Educação Escolar Intercultural no Ensino Fundamental e Gestão Escolar, Ciências da Linguagem Intercultural, Ciências da Natureza e da Matemática Intercultural e Ciências da Sociedade Intercultural.⁷ Acompanhei várias atividades que nortearam a criação desse curso de graduação, fato que despertou minha atenção para a temática indígena.

No ano seguinte, em julho de 2010, momento em que já pensava em cursar o doutorado e refletia, evidentemente, sobre um projeto de pesquisa, tive a oportunidade de participar do “Vídeo Índio Brasil”, mostra de filmes realizada simultaneamente em 112 cidades brasileiras,⁸ incluindo Porto Velho. Na

⁶ O primeiro vestibular foi realizado em junho de 2009 e as aulas começaram em novembro desse mesmo ano. O artigo “O curso de licenciatura intercultural na Unir: historiografando interculturalidade”, de Josélia Gomes Neves (2013), apresenta uma síntese do processo de criação do curso.

⁷ As aulas no Campus de Ji-Paraná são realizadas de forma concentrada durante dois meses a cada semestre, momento em que os discentes indígenas vêm para a cidade. Nos demais meses, são os docentes do curso que se deslocam até as aldeias, conforme o planejamento do Departamento de Educação Intercultural da Unir.

⁸ O “Vídeo Índio Brasil” nasceu em 2007 no 4º Festival de Cinema de Campo Grande com a realização da mostra *O Cinema e o Índio no Brasil*. Em 2008, foi realizada sua primeira edição em três municípios sul-mato-grossenses: na cidade sede do projeto, Campo Grande, em Corumbá e em Dourados. Em 2009, o “Vídeo Índio Brasil” ampliou seu circuito de exibição para sete cidades sul-mato-grossenses. Em 2010, esteve presente em 112 cidades brasileiras.

ocasião, foram exibidos cerca de 20 filmes feitos por indígenas e não-indígenas, incluindo vários documentários realizados pelo Vídeo nas Aldeias (VNA). Foi uma oportunidade ímpar para que eu pudesse assistir às principais produções audiovisuais do projeto, até então desconhecidas por mim. Esses foram os meus primeiros contatos com a temática indígena.

Nesse sentido, identifiquei na produção audiovisual do projeto VNA um rico material para pesquisa, na medida em que o mesmo acionava dois assuntos caros para mim. Inicialmente, a tônica indígena, que passei a olhar com mais acuidade a partir da proximidade que tive com o curso de licenciatura em Educação Básica Intercultural da Unir. Em um segundo momento, a comunicação audiovisual, que já era de meu interesse desde a graduação em Comunicação Social/Jornalismo e, posteriormente, no curso de mestrado em Comunicação, ambos realizados na Universidade Estadual Paulista (Unesp). Canalizei esses elementos para a elaboração do projeto de pesquisa que apresentei, em novembro de 2010, para a seleção do curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Os resultados, apresentei na tese intitulada *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*, defendida em 2015 e aqui publicada em livro.

Feitos esses apontamentos iniciais, gostaria de remeter o leitor às duas epígrafes desta Introdução. Apesar de estarem separadas por um intervalo de 33 anos — tendo em vista que o artigo “The Camera and Man” de Jean Rouch, do qual retirei a primeira citação, foi publicado em 1974 —, entendo que elas trazem importantes elementos para se refletir sobre a produção audiovisual de não-ficção contemporânea. Penso, em particular, em documentários realizados por sujeitos que não tinham

espaço e voz nesse cenário até há pouco tempo, como os indígenas, os moradores das periferias, as mulheres, os negros⁹ etc.

No caso específico dos povos indígenas, os quais historicamente sempre foram objeto da mirada de antropólogos, cineastas e jornalistas, frequentemente ávidos por imagens exóticas de locais distantes,¹⁰ as novas tecnologias da informação e

⁹ A esse respeito, são significativos os editais do Ministério da Cultura (MinC) voltados para o financiamento da produção audiovisual (documentário, ficção ou animação) desses grupos. Cito, por exemplo, o Prêmio Carmen Santos Cinema de Mulheres 2013, cujo objetivo é incentivar e valorizar a produção artística e cultural feminina, e o Curta Afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual nacional que pretende apoiar a produção de obras audiovisuais dirigidas ou produzidas por negros. No caso específico dos povos indígenas, discutirei no capítulo 2 algumas das fontes de financiamento do projeto VNA, como o Programa Cultura Viva, também do MinC, cuja ação principal são os Pontos de Cultura que, por sua vez, também tiveram uma atuação importante na produção audiovisual de moradores da periferia. O primeiro edital do Programa Cultura Viva foi lançado em 2004. É importante considerar que essas políticas públicas federais, como apontarei no mesmo capítulo, são o resultado de uma guinada no MinC, especificamente no governo do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva e seu então ministro da cultura Gilberto Gil no período de 2003 a 2008.

¹⁰ É interessante citar a pesquisa que o Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, fez em acervos cinematográficos nacionais e internacionais para levantar filmes de animação, documentário e ficção que abordaram a temática indígena do início do século passado até os anos 1990, mostrando a recorrência que a questão apresenta nas produções audiovisuais brasileiras. Esse levantamento foi feito para subsidiar a realização, em 1992, da mostra “O Índio Imaginado: mostra de filmes e vídeos sobre povos indígenas no Brasil”. No total, o CEDI identificou 888 títulos de filmes dedicados à temática indígena que se compõem de 841 documentários, 41 filmes de ficção e 6 filmes de animação. Foi possível identificar, ainda, a data de realização de 763 desses filmes: 1912–1919: 5 títulos; 1920–1929: 20; 1930–1939: 32; 1940–1949: 86; 1959–1959: 96; 1960–1969: 120; 1970–1979: 255; 1980–1989: 149. A Cinemateca Brasileira de São Paulo possui cópias de vários desses filmes. A pesquisa indica que os povos mais visados pelas câmeras no decorrer da história do cinema brasileiro são os grupos do Parque Indígena do Xingu, seguidos pelos Yanomami, Xavante, Krahô e Bororo (CEDI, 1992, p. 5).

comunicação possibilitaram-lhes justamente inverter essa relação. Trata-se de um movimento que se iniciou com a tecnologia do vídeo, no final da década de 1970 e início dos anos 1980, e foi intensificado com a digitalização nos anos 2000. São os próprios indígenas que, com as câmeras em suas mãos, têm agora a possibilidade de produzir seus registros audiovisuais, sejam animações, documentários ou ficções.

Esse movimento de apropriação da câmera pelo “outro” não pode ser resumido ao acesso dos indígenas aos equipamentos. Trata-se, com efeito, de uma questão importante, pois além de ter uma câmera em mãos é necessário saber utilizá-la, ter um conhecimento sobre a linguagem audiovisual e, sobretudo, condições de financiamento para realizar um filme, como também uma estrutura de distribuição. É nesse contexto que se insere o projeto VNA, criado em 1986 pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli, cujo objetivo é fortalecer as identidades, os patrimônios culturais e territoriais dos povos indígenas através dos recursos audiovisuais.

Concebido inicialmente no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma associação criada por antropólogos e indigenistas no final da década de 1970, o projeto constituiu-se em uma ONG em 2000, tendo uma intensa atividade de realização cinematográfica junto a 37 povos indígenas do Brasil. Atua como uma escola de cinema para os povos indígenas através de oficinas de formação em audiovisual realizadas nas aldeias e na sede do projeto, em Olinda, no estado de Pernambuco. Desempenha também um papel fundamental como entidade responsável pela captação de recursos, produção e distribuição dos documentários.

O projeto VNA possui um arquivo bruto de cerca de sete mil horas de material gravado, 87 filmes produzidos, inúmeros prê-

mios conquistados em festivais de cinema no Brasil e no exterior e, em particular, entendo que sua maior conquista se expressa na formação de inúmeros cineastas indígenas de diferentes etnias brasileiras. Para citar apenas alguns, acredito que se destacam notadamente os nomes de Ariel Ortega, Divino Tserewahú, Takumã Kuikuro, Valdete Ashaninka e Zezinho Yube.

Nesse universo da produção audiovisual do projeto VNA, estabeleci como *corpus* de minha pesquisa a série “Cineastas indígenas”, composta por documentários realizados por indígenas de diversas regiões brasileiras. São sete DVDs das etnias Ashaninka, Huni Kuĩ, Kĩsêdjê, Kuikuro, Mbya-Guarani, Panará e Xavante. Cada um apresenta dois documentários, além de vários extras, totalizando 28 filmes, dos quais seis são curtas-metragens e 22 médias-metragens¹¹ realizados entre 1999 e 2011.

Trata-se de documentários que mostram festas e rituais indígenas tradicionais, como é o caso de *A iniciação do jovem Xavante* (1999) de Divino Tserewahú, o qual retrata as diferentes fases de um complexo ritual; lendas e mitos, como se vê em *Cheiro de pequi* (2006) do Coletivo Kuikuro de Cinema, que narra uma história de perigos e prazeres, sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo mítico.

Há filmes também dedicados à temática do cotidiano, seja das próprias comunidades indígenas, como ocorre em *O amendoim da cutia* (2005) de Komoi Panará e Paturi Panará, em que é apresentado o cotidiano da aldeia Panará na colheita do amendoim, ou de determinadas pessoas das aldeias, questão abordada por *Shomôtsi* (2001) de Valdete Pinhanta, no qual se tem uma crônica audiovisual do dia a dia de Shomôtsi, tio do cineasta e um indígena Ashaninka da fronteira do Brasil com o

¹¹ Disponibilizei como anexo a relação de documentários do projeto VNA que constitui meu *corpus* com suas respectivas fichas técnicas (sinopse, duração, ano de realização, direção, fotografia e edição).

Peru. Alguns filmes, por exemplo, *O manejo da câmera* (2007) do Coletivo Kuikuro de Cinema e *Filmando Khátpy* (2011) do Coletivo Kîsêdjê de Cinema refletem sobre o processo de realização cinematográfica e a presença das novas tecnologias da informação e comunicação nas aldeias indígenas.

A temática da história indígena também se faz presente nos documentários realizados pelos cineastas indígenas, como em *Novos tempos* (2006) e *Já me transformei em imagem* (2008), ambos de Zezinho Yube, e em *Desterro Guarani* (2011) de Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignacio de Carvalho e Vincent Carelli. Todos mostram o processo histórico do contato de cada uma das etnias com a sociedade dominante em uma narrativa construída a partir do ponto de vista dos indígenas e que se contrapõem à história oficial. Por fim, há documentários dedicados à espiritualidade indígena, caso de *Bicicletas de Nhanderu* (2010) de Ariel Ortega, em que se vê uma imersão na cosmovisão dos indígenas da etnia Mbya-Guarani.

Sinto-me instigado a pensar esses documentários, a refletir sobre o que dizem e como fazem para dizer o que dizem, tendo como pedra de toque a ideia de autoetnografia (RUSSEL, 1999), um conceito vinculado aos estudos pós-coloniais. Se a etnografia é um texto realizado por um etnógrafo de uma outra cultura, exterior ao universo dos sujeitos etnografados, a auto-etnografia é um texto feito por um etnógrafo sobre sua própria cultura ou, no caso que me interessa, por alguém que não é etnógrafo, mas um sujeito comum, qualquer, ordinário, enfim, de um grupo minoritário que imprime em uma determinada realização, seja impressa¹² ou audiovisual, questões que são de seu interesse ou de sua comunidade indígena.

¹² Penso, por exemplo, na literatura de autoria indígena. Remeto o leitor ao trabalho de Maria Inês de Almeida (1999) sobre a literatura indígena no Brasil.

É nesse contexto que considero os 28 filmes da série “Cineastas indígenas” do projeto VNA como uma prática de autoetnografia no campo do audiovisual de não-ficção ou simplesmente como um documentário autoetnográfico, expressão que utilizarei várias vezes no decorrer deste livro. Para além de um conceito pouco explorado pelos teóricos do audiovisual de não-ficção, como problematizarei em minha argumentação, entendo que a ideia de autoetnografia aplicada ao documentário pode consistir em uma tomada de posição e reflexão do campo do cinema diante dos filmes do projeto VNA, pois pode trazer contribuições para se estudar o movimento de apropriação dos recursos audiovisuais pelos povos indígenas.

O livro propõe a categoria de documentário autoetnográfico para o *corpus* analisado, tendo as seguintes questões como norte da pesquisa: Quais são os procedimentos de criação, métodos de trabalho e as condições de realização da produção audiovisual de não-ficção — os quais considero documentários autoetnográficos — do projeto VNA? Quais as posturas éticas, opções estéticas e técnicas neles presentes? Qual a importância desses filmes para as comunidades indígenas que deles participam? Com que finalidade esses filmes são realizados?

Essas foram as principais inquietações que conduziram este trabalho. Com o intuito de respondê-las, proponho a análise fílmica de 28 documentários do projeto VNA em uma perspectiva textual e contextual, isto é, estabelecendo um diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos dos documentários (entrevistas com realizadores indígenas, equipe do VNA, sujeitos filmados etc.) à luz de alguns conceitos teóricos notadamente do cinema antropológico e documentário.¹³

¹³ Em relação à análise fílmica, penso que é importante salientar, como indi-

Antes de passar propriamente para as análises fílmicas de meu *corpus*, mostrarei no capítulo 1, intitulado “Filmagens do ‘outro’, filmagens de si: da alteridade exótica à autoetnografia no documentário”, a forma como o “outro” era representado nos primeiros documentários etnográficos. Discutirei, em seguida, alguns momentos da história do documentário nos quais os realizadores, como Robert Flaherty e Jean Rouch, empregaram estratégias fílmicas que possibilitaram ao “outro” tomar parte do processo de realização cinematográfica. Nesse sentido, a proposta rouchiana de antropologia compartilhada será exposta. Fechando esse capítulo, me dedicarei à apresentação do conceito de autoetnografia, sua origem na antropologia e suas implicações no campo do cinema, em particular, no do audiovisual de não-ficção.

Realizada essa discussão teórico-conceitual, farei no segundo capítulo, denominado “O audiovisual em comunidades indígenas: das experiências pioneiras ao projeto Vídeo nas Aldeias”, uma breve apresentação de trabalhos precursores de inserção do audiovisual em comunidades indígenas, como o de Sol Worth e John Adair com os índios Navajo nos Estados Unidos. Destacarei as experiências de mídias indígenas no Canadá e na Austrália, como também as realizadas no Brasil pelo cineasta Andrea Tonacci e o antropólogo Terence Turner. Concluindo o capítulo, tratarei do VNA, especificamente da origem do projeto, o financiamento de suas atividades, as par-

cam Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 8-14, grifos dos autores), que “não existe qualquer método universal de análise do filme”. Para os autores, “a análise do filme é uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos observados nos filmes”. É nessa perspectiva que os teóricos defendem que “seria preferível dizer que o que está em questão é a possibilidade e a *maneira de analisar* um filme, mais do que o *método geral de análise* do filme”. As análises fílmicas que apresentarei nos capítulos 3, 4 e 5 foram realizadas tendo em vista essas considerações.

cerias realizadas com a cooperação internacional, algumas políticas públicas do governo federal, a circulação dos filmes etc.

Os capítulos 3, 4 e 5 apresentarão as análises fílmicas de meu *corpus* enfatizando as dimensões ética, estética e política desses filmes, as quais considero fundamentais para se compreender melhor a configuração dessa prática autoetnográfica nos documentários do VNA. É importante dizer que não quero, de forma nenhuma, separar essas dimensões, mas tomá-las como hipóteses de análise no sentido de se ter um melhor entendimento do conjunto de documentários com que trabalho para responder às perguntas elencadas acima.

A própria ideia de organizar e estruturar as análises fílmicas em três capítulos em função dessas dimensões surgiu no momento em que fiz um exercício de visionamento dos filmes do VNA. Dito de outro modo, tentando estabelecer uma estrutura para minha pesquisa, obtive a resposta nos próprios filmes, os quais já vinham sendo analisados por mim de maneira dispersa, seja nas disciplinas que cursei no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp, seja nos eventos da área, notadamente o encontro anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine).

Assistir e reassistir aos documentários permitiu-me identificar suas afinidades, as quais me auxiliaram em agrupá-los em três grupos: inicialmente, um conjunto de filmes caracterizados como metadocumentários ou reflexivos, na medida em que suas narrativas voltam-se para o próprio fazer cinematográfico, questão abordada no capítulo 3, “A ética no processo de realização cinematográfica do projeto Vídeo nas Aldeias”; em seguida, documentários que se destacam por seus gestos estéticos, como a valorização de longos planos, a encenação etc., analisados no capítulo 4, “Derivas do cinema direto/verdade: a

estética no projeto Vídeo nas Aldeias”; e, por fim, um terceiro grupo de documentários cuja força reside especificamente em seus conteúdos de caráter altamente político, assunto abordado no capítulo 5, “Processos discursivos alternativos, identidade e visibilidade indígenas: a política no projeto Vídeo nas Aldeias”.

Realizarei o percurso analítico dos capítulos 3, 4 e 5 à luz de alguns conceitos das teorias do cinema antropológico (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; COMOLLI, 2009; FRANCE, 1998; GUÉRONNET, 1987; ROUCH, 2003a; ROUCH, 2003b; ROUCH, 2003c etc.) e documentário (FREIRE, 2011; NICHOLS, 2008; RAMOS, 2008 etc.). Empregarei também alguns autores da antropologia, seja em sua vertente visual (GINSBURG, 1995; SAMAIN, 2012 etc.) ou *stricto sensu* (CARNEIRO DA CUNHA, 2014); pesquisadores que se situam na interseção entre os estudos de cinema e os estudos culturais (SHOHAT; STAM, 2006; HALL, 2001) e cinema e história (FERRO, 2010).

Minha pesquisa não é, evidentemente, a primeira a se debruçar sobre a produção audiovisual do VNA. Indicarei, dessa forma, um panorama de alguns trabalhos acadêmicos que se dedicaram ao estudo dos documentários do projeto.¹⁴ A dissertação de Silvia Pellegrino (2003), intitulada *A comunicação reflexiva: antropologia e visualidade no contexto indígena*, analisou documentários realizados pelo projeto VNA na fase em que o mesmo ainda era ligado ao CTI. A autora preocupou-se em discutir a elaboração e transmissão de sons e imagens no contexto interétnico, destacando a importância do audiovisual para a antropologia em um movimento que rompe com o realismo cinematográfico e valoriza a reflexividade.

¹⁴ É importante apontar que as pesquisas que aqui indiquei não têm um caráter exaustivo, mas é indicativa da falta de atenção que os estudiosos do documentário têm dispensado ao assunto a partir das teorias do campo do audiovisual de não-ficção.

A dissertação de Leandro Bezerra Cunha (2010), *Cinema de índio: aspectos da produção audiovisual Kuikuro*, teve uma preocupação semelhante, na medida em que investigou o registro e a veiculação de imagens e sons como elementos autorrepresentativos. Centrou-se em um estudo de caso da etnia Kuikuro do Alto Xingu, no Mato Grosso, e diferenciou-se do trabalho anterior ao propor a produção em parceria com os indígenas de um documentário, chamando a atenção para a natureza intertextual da construção de identidades étnicas e culturais por meio da elaboração de representações híbridas.

Outra pesquisa que também propôs a produção de um documentário foi a de Rafael Franco Coelho (2007) denominada *Iniciação: um olhar videográfico sobre mito e ritual Xavante*. Dividido em duas partes, o trabalho dedicou-se a uma reflexão sobre o ritual de furação das orelhas e a uma discussão sobre decupagem, organização do material bruto, estrutura narrativa e roteiro de montagem do documentário realizado pelo mes-trando, tendo em vista, principalmente, o conceito de voz do documentário.

É importante mencionar duas outras pesquisas, ambas realizadas no âmbito da antropologia. A primeira é a dissertação *Cinema de índio: uma realização dos povos da floresta*, de Joseane Daher (2007), que se centrou na análise de dois filmes de Siã Kaxinawá, um realizador indígena do Acre, e procurou deprender, por meios das imagens e dos sons, o perfil etnográfico dos Kaxinawá, discutindo temas de importância antropológica, como a alteridade, a construção da identidade indígena, a cultura, os rituais etc. A segunda é a dissertação *Ao sabor das águas acreanas. Etnografia das oficinas de vídeo do projeto Vídeo nas aldeias: Ashaninka e Huni Kuin*, de Adriana Fernanda Busso (2011), cujo objetivo foi apresentar uma etnografia de dois

momentos de aprendizagem pelos quais os futuros realizadores indígenas — integrantes do “Pontão de Cultura Vídeo nas Aldeias” — experimentam durante sua formação: captação de imagens e edição.

Embora essa última pesquisa dialogue, de certa forma, com a minha proposta, é importante indicar que Fernanda Busso se centrou na etnografia do trabalho de campo por ela desenvolvido, sem adentrar nas especificidades do documentário, como proponho fazer neste trabalho. Outra pesquisa que seguiu a mesma linha é a tese *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias et alii: uma etnografia de encontros intersocietários*, de Cláudia Pereira Gonçalves (2012). A autora desenvolveu uma etnografia sobre o projeto VNA especificamente na experiência de formação do cineasta indígena Divino Tserewahú da etnia Xavante do Mato Grosso. Ainda sobre o cineasta Xavante, há a dissertação *O cinema indigenizado de Divino Tserewahú*, de Fernanda Oliveira Silva (2013), cujo objetivo foi estudar o conceito de “cultura” presente nos documentários desse realizador, todos produzidos no âmbito do projeto VNA.

A partir da descrição desses trabalhos sobre o projeto VNA, entendo que minha proposta diferencia-se na medida em que procuro estudar os documentários da série “Cineastas indígenas” a partir da análise fílmica, como já indiquei, tendo em vista, inclusive, a linha de pesquisa “História, estética e domínios de aplicação do cinema e da fotografia” do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp onde a pesquisa foi originalmente desenvolvida. Nesse sentido, interessa-me lançar um olhar sobre os documentários de meu *corpus* a partir do ângulo dos estudos de cinema e audiovisual.

CAPÍTULO 1

Filmagens do “outro”, filmagens de si: da alteridade exótica à autoetnografia no documentário

Nos antigos filmes etnográficos, por exemplo, vozes confiantes e “científicas” falavam a “verdade” sobre os povos nativos, impossibilitados de replicar; já as novas produções buscam uma “prática participativa”, uma “antropologia dialógica”, uma “distância reflexiva” e uma “filmagem interativa”.

Ella Shohat e Robert Stam
(2006, p. 67).

Cada um é o antropólogo-cineasta do outro e de si mesmo.

Claudine de France (1998, p. 389).

Os sujeitos, as comunidades e os grupos sociais retratados nos primeiros filmes etnográficos eram vistos como uma alteridade exótica, verdadeiros objetos de pesquisa e muito distantes do universo do realizador. Essa visão surgiu no final do século XIX, quando o cinema nasceu e a Antropologia adquiriu suas credenciais de disciplina, assim como as Ciências Humanas, de maneira geral, com seus objetos, métodos e teorias, e permaneceu praticamente inalterada até meados de 1950. As grandes exceções, divisoras de águas, foram o cineasta Robert Flaherty e, de forma mais incisiva, o antropólogo-cineasta Jean Rouch. Nos anos 1960, o campo do filme etnográfico passou por grandes transformações, tanto do ponto de vista epistemológico-

co, com a defesa de métodos mais participativos de realização cinematográfica, como dos aparelhos de registro de imagem e som, sincrônicos e cada vez mais leves.

O “outro” assumiu, nessa perspectiva, um papel ativo, tornando-se um colaborador dos realizadores durante a preparação, a filmagem e a montagem dos filmes, atitude que se intensificou nos anos 1970, em particular, na esteira das discussões empreendidas pelos filmes de Rouch. A partir das décadas de 1970 e 1980 com a tecnologia do vídeo e, sobretudo nos anos 1990 e 2000, com as câmeras portáteis e o processo de digitalização, o “outro” teve o seu local de referência deslocado. Esse movimento foi acentuado pelas discussões empreendidas tanto no campo da antropologia como no documentário sobre em que medida o antropólogo e/ou o cineasta poderiam falar em nome ou pelos sujeitos filmados ao invés de lhes darem a voz. Tratava-se de questões associadas, como destaca Michael Renov (2004, p. 176-177), às mudanças do período, notadamente às políticas de identidade, cujo expoente foi o movimento feminista que renunciou uma série de outras problematizações, como as de raça, sexualidade e etnia. É dessa maneira que o “outro” tornou-se um sujeito fortemente ligado ao cineasta chegando, inclusive, a confundir-se com ele, visto que a alteridade, conforme defende Catherine Russel (1999), não está mais em um universo tão distante, muito pelo contrário. A autora aponta que na produção audiovisual de não-ficção contemporânea o “outro” é um sujeito que está nos próprios cineastas, em suas famílias e comunidades.

Tendo em vista esse contexto, discutirei neste capítulo alguns momentos da história do documentário escolhidos estrategicamente e que compreendem determinados cineastas e seus filmes, nos quais os realizadores, se não deram a câme-

ra ao “outro”, ao menos, permitiram-lhe participar da construção fílmica sobre si. Apontarei os sentidos e significações dessas imagens e sons, como também as especificidades de seus processos de realização cinematográfica. Em um primeiro momento, abordarei o contexto do final do século XIX, os ideais científicos positivistas em que a antropologia e o cinema surgiram e, nessa interseção, o nascimento do documentário etnográfico sintetizado pelas filmagens do “outro”, como indiquei no título deste capítulo. Em seguida, tratarei da realização fílmica pioneira na década de 1920 do cineasta Robert Flaherty, precursor da observação participante, método de trabalho fundamental para a realização de *Nanook, o esquimó* (1922), dentre outros de seus filmes.

Posteriormente, deter-me-ei nas proposições revolucionárias do antropólogo-cineasta Jean Rouch, realizador emblemático que, já nos anos 1950, estava preocupado com questões que hoje são fundamentais para o campo do audiovisual de não-ficção, tais como a ética no documentário etnográfico, a subjetividade das pessoas filmadas etc. Continuando essa discussão, falarei sobre o processo de reinvenção pelo qual passou a antropologia no decorrer dos anos 1960 e 1970, marcado pelo fim da era colonial, período em que se tem a defesa de novos métodos de realização cinematográfica, nos quais a participação dos sujeitos filmados constitui um elemento fundamental e resultaria na configuração da antropologia compartilhada, segundo proposta do próprio Rouch. Apontarei o surgimento na década de 1980 e com maior incidência nos anos 1990 e 2000 de produções audiovisuais cujo mote são as filmagens de si, isto é, de elementos e questões do universo do próprio cineasta que lhe são familiares e muitas vezes pessoais, íntimas ou até mesmo autobiográficas em uma espécie de etnografia

doméstica (RENOV, 2004). Por fim, apresentarei o conceito de autoetnografia (RUSSEL, 1999), entendido como uma característica singular das realizações audiovisuais de não-ficção contemporâneas e que está notadamente associado à apropriação da câmera pelo “outro”. Tendo em vista que me proponho a pensar as produções audiovisuais do projeto VNA como uma prática de autoetnografia no documentário, acredito que o percurso teórico deste capítulo será fundamental para apresentar e discutir as principais bases teóricas deste livro, possibilitando também a compreensão de determinados momentos, tanto da antropologia como do cinema subjacentes à emergência das produções audiovisuais indígenas na contemporaneidade.

Cinema a serviço da ciência

Tendo nascido com preocupações científicas, o cinema apresentou em suas origens uma estreita relação com disciplinas como a biologia e a fisiologia. Michael Renov (2004, p. 171) lembra que desde “os experimentos protocinemáticos com a locomoção animal e humana de Eadweard Muybridge e outros, o cinema demonstrou um potencial para a observação e a investigação das pessoas e dos fenômenos sociais e históricos”. Tom Gunning (2004, p. 61) destaca que “o cinema desenvolveu-se a partir de uma tecnologia planejada para analisar o fluxo do movimento corporal em segmentos calculáveis e poses observáveis”. Foi nesse contexto que, em 1874, o astrônomo francês Pierre Jules César Janssen desenvolveu o chamado revólver fotográfico com o objetivo de gravar a passagem de Vênus pelo Sol. O invento consistia em uma câmera de forma cilíndrica com uma chapa fotográfica que girava

tirando fotos em intervalos curtos. O resultado do experimento de Janssen, realizado no Japão, não era ainda uma imagem em movimento, mas representou um primeiro passo nessa direção (BARNOUW, 1993, p. 3).

Eadweard Muybridge, por volta do mesmo período, fazia nos Estados Unidos seus experimentos patrocinados por Leland Stanford, ex-governador da Califórnia e criador de cavalos. Stanford percebeu que seus funcionários empregavam estratégias para melhorar o porte e a velocidade dos cavalos sem um conhecimento preciso da forma como os mesmos galopavam. Para tanto, coube a Muybridge, que já era um fotógrafo conhecido, tirar a primeira sequência de fotografias *stop-action* para esclarecer a discussão sobre a maneira de trotar dos cavalos. O estudo do movimento animal transformou-se em uma verdadeira obsessão para Muybridge. Erik Barnouw explica que, por volta de 1880, a partir de uma adaptação da lanterna mágica, Eadweard Muybridge já havia aprendido a projetar sequências de suas fotos e, dessa forma, apresentou um cavalo galopando em uma tela com várias possibilidades de velocidade. A técnica foi aplicada em muitos outros animais e, posteriormente, no próprio homem (BARNOUW, 1993, p. 3). Sobre essas primeiras experiências cinematográficas, Jean Rouch (2003a, p. 80) comenta que:

Desde o início, após os animais — após os cavalos —, veio o homem. Primeiro, veio o cavaleiro ou a amazona (nus para propósitos de observação muscular), e, então, um homem caminhando, uma mulher rastejando, um atleta, ou o próprio Muybridge, todo nu, girando ao redor de 30 câmeras fotográficas.

Outro trabalho pioneiro foi o do fisiologista francês Étienne Jules Marey, que seguiu os experimentos de Janssen e de Muybridge. O objetivo de Marey era fazer algo similar ao que Muybridge fizera com os cavalos, mas tendo como objeto o voo dos pássaros. A partir do experimento de Janssen, Marey desenvolveu o fuzil fotográfico, em 1882, com o qual era possível filmar o voo de um pássaro em fração de segundos. Outro pioneiro que trabalhara no hospital da Salpêtrière, em Paris, e empregou o cinema em suas atividades foi Albert Londe, que via no uso da câmera lenta ou acelerada a possibilidade de tornar visível alguns movimentos que normalmente não seriam vistos a olhos nus (MACHADO, 2005, p. 17). Também merecem ser citadas as atividades de Georges Demeny, que começou como assistente de Marey e se interessava por problemas de surdez. Demeny notava que as pessoas surdas poderiam aprender a ler lábios ou até mesmo a falar, se elas pudessem ver repetidas vezes os movimentos característicos da boca conectados ao som. Em 1892, a partir de uma adaptação do equipamento de Marey, ele começou a filmar e projetar *close-ups* de bocas articulando pequenas frases, como “Vive la France” ou “Je vous aime” (BARNOUW, 1993, p. 4).

Em 1895, Félix-Louis Regnault, um médico especializado em anatomia que se interessou pela antropologia, realizou o primeiro filme etnográfico (BRIGARD, 2003, p. 15).¹ Regnault

¹ É importante apontar, conforme afirma Marcius Freire (2005, p. 107), que, em 1894, um ano antes da experiência de Regnault, Thomas Alva Edison realizou as fitas kinetoscópicas *Indian war council* e *Sioux ghost dance*, primeiros vestígios animados dos índios Sioux dos Estados Unidos gravados em um estúdio em Nova Iorque por meio de uma reconstituição. Embora essa experiência anteceda a de Regnault, considero, neste capítulo, notadamente o trabalho desse cineasta na medida em que ele deixou um grande legado para a fundação e consolidação do documentário etnográfico (BRIGARD, 2003; RONY, 1996) ao passo que o de Edison não tivera preocupações científicas.

tinha a convicção de que o filme era o meio científico ideal para o estudo da raça, constituindo-se no lugar onde o detalhe etnográfico poderia ser gravado, aumentado, dissecado e visto repetidas vezes (RONY, 1996, p. 46). O filme, defendia Regnault (citado por BRIGARD, 2003, p. 15), “preserva para sempre todos os comportamentos humanos necessários aos nossos estudos”. Com a ajuda de Charles Comte, que era sócio de Marey, e usando a invenção deste último, Regnault filmou uma mulher Wolof fabricando objetos de argila na Exposição Etnográfica da África Ocidental, realizada no Campo de Marte, em Paris, em 1895:

O filme mostrou o método Wolof de fazer cerâmica, usando uma base côncava baixa, a qual é girada com uma mão, enquanto o barro é moldado com a outra. Regnault afirmou que ele foi o primeiro a notar este método, o qual, segundo ele, ilustra a transição da cerâmica feita sem nenhum movimento giratório daquele feito com uma base horizontal nas sociedades antigas do Egito, Índia e Grécia. (BRIGARD, 2003, p. 15)

Na mesma ocasião, Regnault e Comte filmaram homens, mulheres e crianças, geralmente sozinhos e de perfil, caminhando, correndo, pulando, pilando grãos, cozinhando, carregando bebês em suas costas e subindo em árvores. Posteriormente, ele se dedicou ao estudo do movimento de diversos povos, incluindo, além dos Wolof, os Fulani e os Diola da África Ocidental e de Madagascar, áreas recém-colonizadas. A importância de Regnault, conforme afirma Fatimah Tobing Rony (1996, p. 63), deve ser entendida a partir de três dimensões que consti-

tuiriam justamente os fundamentos ideológicos do documentário etnográfico: 1) a interseção de seu discurso entre a ciência e o espetáculo, manifestada no entusiasmo de Regnault pelas exposições etnográficas; 2) a sua crença no cinema como um instrumento de registro objetivo, vista nos inúmeros textos teóricos que deixou abordando o filme como uma importante ferramenta para o estudo e observação etnográficas; e 3) o sempre presente ideal de criação de um arquivo do filme etnográfico, o que Regnault chamava de “museu do filme”.

Essas três dimensões inter-relacionadas permitiriam, segundo ele, o cruzamento e a checagem de detalhes e a preservação, sob a forma fílmica,² de manifestações culturais que estivessem desaparecendo. Mas qual era a visão apresentada dos povos ditos primitivos nos filmes de Regnault? De que forma os sujeitos observados eram representados nessas imagens? Como essas narrativas fílmicas eram construídas? Que papel desempenhavam os grupos sociais presentes nos primeiros documentários etnográficos? Para responder a essas perguntas, julgo importante considerar, conforme sugere Rony (1996, p. 24), o fato de que o paradigma de conhecimento que determinou e tornou possível os discursos antropológicos, coloniais e históricos do período, notadamente sobre a África, baseava-se na oposição entre tradição e modernidade, perspectiva binária também manifestada como selvageria e civilização, patologia e normalidade. Trata-se de categorias empregadas para classificar os nativos em 1600 e que continuaram a ser usadas pela ciência até o século xx.

Os filmes de Regnault traziam imagens de pessoas que não eram vistas como indivíduos, mas espécimes de raça e cultura

² Os materiais fílmicos eram utilizados como suportes para ilustrar aulas, conferências e palestras e como um recurso acessório ao material escrito.

que proporcionavam ao espectador uma visualização evolutiva do passado. A divisão entre sujeito observador e sujeito observado era nitidamente demarcada nos filmes e esse último era representado como um indivíduo sem nome e, algumas vezes, até mesmo sem rosto, visto que o objeto de interesse de Regnault era única e exclusivamente o corpo, o dado mais significativo para ele, na medida em que o gesto precedia a fala (RONY, 1996, p. 57). François Laplantine (2007, p. 14) destaca que “a ciência, ao menos tal como é concebida na época, supõe uma dualidade radical entre o observador e seu objeto”. Em algumas situações, o homem “civilizado” poderia estar presente nos filmes, mas para ser visto como um elemento comparativo em relação ao “selvagem”. Toda a obra fílmica de Regnault, que compreende cerca de 75 filmes, pode ser dividida em dois grupos: gravações de movimentos de africanos ocidentais e de madagascarenses, realizadas em exposições etnográficas, como o registro da mulher Wolof que mencionei acima, e filmagens da locomoção de soldados franceses.

O interesse de Regnault pelo corpo deve-se à sua fascinação pela antropologia, uma disciplina emergente no século XIX e que tomou a raça como seu problema definidor. Conforme explica Rony (1996, p. 26-27), da mesma forma que o conceito de estado-nação trata-se de uma comunidade política imaginada, o conceito de raça — que era empregado alternadamente, tendo o mesmo sentido, com os termos nação e pessoas —, no período em questão, era entendido não somente como um guia do pensamento evolucionista, mas formou a base de uma comunidade biológica imaginada na qual o desejo para demarcar uma diferença e descrever tipos raciais puros coincidiu com a ascensão do imperialismo e do nacionalismo. “Usando medicina, antropologia, pré-história, sociologia, história, zoologia e

psicologia, Regnault escreveu sobre o corpo humano em uma concepção evolutiva da história” (RONY, 1996, p. 25).

Os antropólogos acreditavam em uma evolução linear da história, ou seja, um processo em que a hereditariedade racial determinava a cultura. Daí decorre, por exemplo, o forte zelo positivista pela descrição física, medição e classificação dos corpos em estado “selvagem” (os dos nativos, no caso, africanos) e “civilizado” (o do europeu). Uma atividade importante do período foi a craniologia, segundo a qual, o tamanho dos crânios tinha uma relação direta com a inteligência. A variedade do corpo humano era interpretada, segundo George Stocking Jr. (citado por RONY, 1996, p. 27), como o resultado de uma escala de progresso em estágios culturais (selvageria, barbárie, civilização), acompanhada por uma transformação das formas culturais (politeísmo/monoteísmo, poligamia/monogamia). Os africanos subsaarianos e os aborígenes australianos eram vistos como o elo perdido entre o homem e o reino animal, descritos como demasiadamente sexuais, intelectualmente inferiores e infantis. “A humanidade era dividida entre aqueles que ficam sentados e aqueles que ficam de cócoras, entre aqueles que têm linguagem e aqueles que gesticulam” (RONY, 1996, p. 57-58).

Uma ação de destaque desse período, em especial para a transformação da antropologia em uma disciplina com métodos próprios de trabalhos, foi a Expedição Antropológica de Cambridge para o Estreito de Torres organizada, em 1898, por Alfred Cort Haddon, um ex-zoologista. A expedição foi concebida como um esforço conjunto para realizar um trabalho etnográfico que abrangesse todos os aspectos da vida no Estreito de Torres, incluindo antropologia física, psicologia, cultura material, organização social e religião. Para tanto, registros fotográficos e de imagens em movimento foram empre-

gados (BRIGARD, 2003, p. 16). Os primeiros documentários etnográficos devem ser compreendidos no contexto do uso da câmera como um instrumento de observação e registro, uma vez que a realização dos mesmos foi norteada por motivações científicas com o objetivo principal de análise e decomposição dos movimentos em instantes congelados.

Inserido nesse cenário e ao lado de outros pioneiros como Muybridge e Marey, Regnault constitui-se em uma figura de extrema importância, visto que ele deixou, segundo Rony (1996, p. 62-73), um grande legado para a antropologia e para o documentário etnográfico. Dentre suas ações, destaca-se, inicialmente, o fato de ter sido um dos primeiros cientistas do período a defender a criação de arquivos da “natureza humana”, com a implantação de museus, questão abraçada por inúmeros antropólogos nos anos seguintes. Os arquivos eram necessários para os antropólogos, pois, até meados de 1920, a antropologia era feita sem um trabalho de campo propriamente dito, ou seja, os estudos eram realizados a partir de materiais coletados em segunda mão. Laplantine (2007, p. 75) diz que havia:

uma repartição das tarefas, até então habitualmente divididas entre o observador (viajante, missionário, administrador), entregue ao papel subalterno de provedor de informações, e o pesquisador erudito, que tendo permanecido na metrópole, recebe, analisa e interpreta — atividade nobre! — essas informações.

Outra questão levantada por Rony diz respeito aos antropólogos contemporâneos de Regnault que começaram a usar o filme na mesma perspectiva defendida por ele. A própria expedição ao Estreito de Torres, há pouco mencionada, foi realizada

tendo em vista a forma como Regnault trabalhara: a câmera era estática; o sujeito observado entrava e saía do campo de visão da câmera; e as pessoas retratadas nos filmes também eram vistas como espécimes. Aqui, é importante considerar que, como Regnault fizera seus filmes para exposições etnográficas, verdadeiros espetáculos para a ciência e o entretenimento, o material filmado pelos que o seguiram também era utilizado da mesma forma. Rony indica, por exemplo, o caso do antropólogo Baldwin Spencer que usava os filmes de maneira sensacionalista em suas conferências, contexto marcado, literalmente, por uma Europa faminta por imagens dos povos primitivos.

Por fim, Rony destaca a influência do trabalho de Regnault sobre outros antropólogos, como Franz Boas, Margaret Mead e Marcel Mauss. O interesse de Boas pelo suporte fílmico originou-se da mesma forma que o de Regnault: de uma preocupação com o corpo e com a habilidade da câmera em gravar ações isoladas. Laplantine afirma que para Boas “*tudo* deve ser anotado: desde os materiais constitutivos das casas até as notas das melodias cantadas pelos Esquimós, e isso detalhadamente, e no detalhe do detalhe” (2007, p. 77, grifo do autor). Nessa perspectiva, o filme desempenharia papel fundamental para as pesquisas antropológicas. Tanto é que muitos dos estudantes de Boas, como Margaret Mead, empregaram o registro fílmico em suas atividades. Outra influência importante de Regnault é sobre Marcel Mauss, que em seu ensaio “Técnicas do corpo”, de 1934, declarou o corpo como primeiro instrumento do homem. O estudante mais conhecido de Mauss, Marcel Griaule, usou o filme para estudar os rituais Dogon na África e, anos mais tarde, seria orientador de Jean Rouch, sobre quem falarei mais adiante.

Robert Flaherty e a observação participante

Considerado o criador do protótipo do gênero documentário, o cineasta Robert Flaherty é apontado por Jean Rouch (2003b, p. 217) como um dos “pais do filme antropológico”, paternidade que seria dividida com o cineasta russo Dziga Vertov. Rouch destaca também os nomes de Gregory Bateson, Margaret Mead e Marcel Griaule, os quais seriam seus “ancestrais totêmicos”. Deter-me-ei, em particular, no nome de Robert Flaherty, pois *Nanook, o esquimó* (1922) foi o primeiro filme visto pelo antropólogo-cineasta pouco depois de seu lançamento ainda nos anos 1920.³ A importância de Robert Flaherty para a história do filme etnográfico e do cinema documentário em geral pode ser sintetizada na medida em que o cineasta criou “um método de pesquisa, filmagem e montagem”, sendo responsável por inaugurar uma “narratividade documentária”, além de que “este método não seria possível sem a ‘sintaxe narrativa’ do modo de representação que recentemente se instituirá” (DA-RIN, 2008, p. 53).⁴

³ Henri Gervaiseau (2009, p. 82), em um artigo intitulado “Flaherty e Rouch: a invenção da tradição”, mostra, a partir da análise de um conjunto de textos de Jean Rouch, publicados entre 1955 e 1996, que o legado de Flaherty é reivindicado por Rouch de modo mais constante do que o de Vertov. Outra questão a ser considerada, nessa mesma perspectiva, é levantada por Paul Henley (2009, p. 251) quando afirma que os paralelos entre as práticas cinematográficas de Flaherty e Rouch são muito mais próximos do que entre Vertov e Rouch.

⁴ É importante lembrar que no artigo intitulado “Princípios iniciais do documentário”, publicado em três partes na revista *Cinema Quartely*, em 1932, 1933 e 1934, John Grierson afirma que “Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios iniciais do documentário”, conforme segue: “(1) O documentário deve recolher o seu material no local e chegar a conhecê-lo na intimidade, para poder organizá-lo. Flaherty embrenha-se durante um ano ou talvez dois. Vive com esse povo até que a história seja contada ‘por si

Antes de abordar essas questões, discorrerei brevemente sobre o contexto que levou Flaherty à realização de *Nanook, o esquimó*. O jovem Robert Flaherty cresceu ao redor de campos de mineração no Norte de Michigan, na divisa dos Estados Unidos com o Canadá, tendo mineiros e nativos como companheiros, e não pensava em outra coisa a não ser seguir os passos de seu pai, um engenheiro de mineração. Flaherty chegou a acompanhá-lo em algumas expedições à procura de recursos minerais em regiões inabitadas do Canadá. Em 1910, ele começou sua própria carreira como explorador e prospector até que, em 1913, preparando-se já para sua terceira expedição, Sir William Mackenzie fez-lhe a seguinte proposta: “Você está indo para um país interessante, com pessoas e animais desconhecidos, estranhos e incomuns, por que você não inclui, entre os seus equipamentos, uma câmera para fazer um filme?” Flaherty gostou da ideia e comprou uma câmera Hell e Howell, equipamento de iluminação, além de materiais para revelação do filme e fez um curso de cinematografia de três semanas. Ele registrou várias horas da vida esquimó em duas expedições em 1914 e 1915 (BARNOUW, 1993, p. 33).

O material filmado por ele fez grande sucesso, mas, apesar da euforia, o cineasta ainda não estava pronto para o lançamento de seu filme. O explorador captou ainda mais material em outra expedição de Mackenzie e prosseguia o trabalho de montagem. Em 1916, um acidente ocorreu com Flaherty:

mesma’. (2) Deve segui-lo na sua distinção entre descrição e drama. Penso que descobriremos que há outras formas de drama ou, mais precisamente, outras formas de cinema além daquelas que ele escolhe; mas é importante fazer a distinção primária entre um método que descreve apenas os valores de superfície de um tema, e um método que revela mais explosivamente a realidade do mesmo. Fotografa-se a vida natural, mas também, pela justaposição do pormenor, cria-se uma interpretação dessa vida” (GRIERSON, 2011, p. 9).

enquanto trabalhava, um cigarro caiu sobre os filmes e queimou todo o negativo. O cineasta ficou gravemente ferido e teve a sorte de escapar com vida, convencendo-se de que o desastre ocorreu para melhor. Embora as imagens feitas tenham gerado um grande entusiasmo, é preciso considerar que ele não estava satisfeito com o filme, na medida em que o mesmo era mais uma narração sobre as viagens sem apresentar um fio condutor. Foi quando decidiu que retornaria para o Norte e faria um filme centrado em um esquimó e sua família com o objetivo de mostrar acontecimentos representativos de suas vidas (BARNOUW, 1993, p. 35).

A partir do material revelado que não foi atingido pelo incêndio, Flaherty iniciou a tentativa de levantar recursos para a realização de seu filme. Com a Primeira Guerra Mundial a tarefa tornou-se difícil, pois viagens de prospecção para a Baía de Hudson estavam fora de cogitação. Em 1920, com o término da guerra, ele finalmente conseguiu apoio financeiro da companhia francesa de peles *Revillon Frères*: 500 dólares por mês por um período indeterminado, 13 mil dólares para o equipamento e despesas técnicas, além de três mil dólares para a remuneração dos nativos. Flaherty viajou durante dois meses até chegar ao local das filmagens, na região ártica, ao Norte da costa da Baía de Hudson. O cineasta sabia, agora, como proceder na realização de seu filme: a colaboração total dos esquimós tornou-se a chave de seu método. O personagem principal foi escolhido por Flaherty para ser um celebrado caçador da tribo Itivimuit, um grupo dos Inuit do Quebec, que se tornou o mote das sequências e participou da criação do filme sobre si mesmo (BARNOUW, 1993, p. 36).

Nessa perspectiva, o cineasta inaugurou um diálogo entre quem filma e aquele que é filmado, ação pioneira na configura-

ção da observação participante e que teria influência na antropologia compartilhada, conforme preconizada por Jean Rouch e que discutirei ainda neste capítulo. A colaboração dos esquimós para a realização de *Nanook* consistiu em um gesto único e inovador para o período em questão, no qual os sujeitos filmados eram vistos como meros objetos. Em relação ao método de trabalho de Flaherty na realização de *Nanook, o esquimó*, o antropólogo-cineasta comenta que:

Quando Flaherty instalou um laboratório em uma cabine na Baía de Hudson e projetou as imagens em uma tela para o esquimó Nanook, ele não sabia que estava, com meios absurdamente inadequados, inventando a “observação participante”, a qual seria empregada cerca de 30 anos depois por sociólogos e antropólogos, um *feedback* que nós ainda estamos experimentando. (ROUCH, 2003a, p. 82)

Gostaria de abordar, nesse sentido, as especificidades do método de trabalho de Robert Flaherty. Devido às inúmeras viagens que fez para a região da Baía de Hudson, o cineasta conhecia como ninguém a realidade dos esquimós, tendo com os mesmos uma relação de cumplicidade e intimidade, visto que, para a realização de *Nanook, o esquimó*, permanecera por 15 meses no local. A longa estada em campo e o convívio com a comunidade são, com efeito, elementos de grande importância para a etapa de pesquisa e preparação do documentário. Assim, Flaherty não elaborou o projeto de filmagem de *Nanook* previamente, como pontua Henri Gervaiseau (2009, p. 74-91), mas o mesmo foi se fazendo a partir de sua convivência e seu

diálogo com os esquimós, fato que desencadeou um processo de compartilhamento em vários níveis do processo de realização cinematográfica de experiências e ideias.

Erik Barnouw (1993, p. 36) afirma que os esquimós sugeriram a filmagem de algumas sequências para o filme, por exemplo, a caça à morsa, como era feita antigamente antes do contato dos Inuit com os exploradores, ou a caça ao urso polar, que não chegou a ser filmada, pois após uma viagem de longas semanas eles não encontraram nenhum urso. É nessa perspectiva que, para filmar *Nanook*, Flaherty emprega a encenação, visto que os esquimós, como são apresentados no documentário, reconstituem práticas que não mais faziam parte do cotidiano de sua comunidade. Fatimah Tobing Rony (1996, p. 114) cita a sequência da caça à foca: a linha que Nanook puxa aparentemente em uma forte luta com uma foca que foi atingida por um arpão não levava, de fato, para uma foca, mas para um grupo de homens fora de quadro que, de vez em quando, puxavam a linha para criar a impressão de uma grande batalha física. Os próprios esquimós, atores nativos, escolhidos entre os membros da comunidade, interpretaram seus próprios papéis.

Após as filmagens, as sequências eram projetadas e se estivessem insatisfatórias ou fossem necessárias imagens de um outro ângulo, a ação era repetida. Gervaiseau (2009, p. 81) explica que, para Flaherty,

qualquer que seja a etapa de filmagem, deve sempre haver um retorno, uma reflexão sobre o ato primeiro do registro cinematográfico, que tire partido da observação diferida e coletiva propiciada pelo dispositivo da projeção.

O nível de participação dos esquimós chegou a tal ponto que, conforme destaca Barnouw (1993, p. 36), vários Inuit chegaram a ser operadores de câmera e alguns logo passaram a conhecer a câmera melhor que o próprio Flaherty, desmontando e montando-a, fato que aconteceu quando a mesma caiu na água e teve que ser limpa parte por parte.⁵ A história de *Nanook, o esquimó*, lembra Rouch (1968, p. 448), é contada por Flaherty e Nanook graças à presença de um terceiro personagem, uma pequena máquina de uma memória visual infalível, cujas imagens foram projetadas para os dois amigos.

Nanook, o esquimó foi um grande sucesso de público. A produção cinematográfica do período era marcada fortemente pela presença de filmes de viagem e atualidades, cujas temáticas estavam relacionadas ao desenvolvimento dos meios de transporte, à expansão do colonialismo, à emergência do turismo de massa e à exploração do exótico (GERVAISEAU, 2009, p. 78). No campo do filme documentário etnográfico, recém-inaugurado em 1895 por Regnault, Brigard (2003, p. 20) aponta que havia, em particular, duas grandes tendências de realização: de um lado, os filmes de tema único que retratavam cerimônias, artesanatos e assim por diante; de outro, os filmes de inventário cultural. Um outro tipo de filme menos comum, segundo a autora, eram os filmes comparativos (por exemplo, de casas da região Ártica e dos trópicos). A duração desses filmes variava de dez minutos a uma hora, todos mudos e com intertítulos que, às vezes, tomavam mais da metade do filme. Após 1927, com a adoção do som, a narração em voz *over* substituiu gradativamente os intertítulos.

⁵ Vale notar que Flaherty vai proceder da mesma forma durante a filmagem de *Moana*, filme de 1926, realizado em Samoa, projetando as imagens captadas a cada noite e construindo o filme a partir de sugestões dos seus sujeitos.

Nessa perspectiva, *Nanook, o esquimó* trouxe para o público uma estrutura inovadora, conseguindo reunir em um mesmo filme documentário elementos dramáticos, tributários da recém-instituída linguagem do filme de ficção, e também de valor etnográfico. Segundo Barnouw (1993, p. 39):

Flaherty tinha, aparentemente, dominado a gramática do filme de ficção. Esta evolução não foi acompanhada apenas de uma mudança das técnicas, mas transformou as sensibilidades das audiências. A habilidade para testemunhar um episódio de muitos ângulos e distâncias [...]. Flaherty absorveu a maquinaria do filme de ficção, mas ele estava aplicando a mesma em um material que não fora inventado por um escritor ou diretor, tampouco interpretado por atores. Dessa forma, o drama, com o seu potencial de impacto emocional, estava casado com algo mais real: as pessoas sendo elas mesmas.

Apesar do sucesso de *Nanook*, Flaherty recebeu posteriormente muitas críticas, seja pelo fato de que, durante a filmagem, os personagens foram expostos a condições extremas, chegando a correr risco de vida (embora a gravação dessas sequências perigosas tenha sido sugerida pelos próprios esquimós, o que revela, de certa forma, o grau de dedicação deles ao filme), de lhes terem sido atribuídos nomes que parecessem Inuit e fossem comerciais (o verdadeiro nome de Nanook, como se soube depois, era Allakariallak), ou de ninguém ter se importado, até os anos 1970, em saber a opinião dos membros da comunidade Inuit sobre o filme (BARNOUW, 1993, p. 43; RONY, 1996, p.

122-126). De todas essas críticas, acredito que a principal é a ideia de taxidermia, apontada por Fatimah Tobing Rony e que, a meu ver, constitui um importante contraponto para se pensar a realização de *Nanook*.

Rony (1996, p. 101) denomina o modo de representação dos nativos em *Nanook, o esquimó* de taxidermia etnográfica. A taxidermia, segundo a autora, procura fazer algo que esteja morto parecer como se ainda estivesse vivo, uma espécie de empalhamento das culturas, sendo um fenômeno decorrente de uma perda — perda, neste caso, que se referia à crise do século XIX —, de uma percepção de que, com a descoberta de outros povos, ao invés de uma história, havia justamente várias histórias para serem contadas. Ao realizar *Nanook*, Flaherty disse:

Eu não vou fazer filmes sobre o que o homem branco fez com as pessoas primitivas [...]. O que eu quero mostrar é a majestade e o caráter anterior dessas pessoas, enquanto ainda é possível — antes que o homem branco destrua não somente o caráter delas, mas todas elas também. O estímulo que eu tive em fazer *Nanook* veio do que eu sentia em relação a essas pessoas, minha admiração por elas; eu queria falar a outros sobre elas. (FLAHERTY, citado por BARNOUW, 1993, p. 45)

Penso ser interessante observar na fala de Flaherty que, para a realização do filme, ele tenha tido como foco o momento em que os esquimós viviam isolados, intactos e, literalmente, “puros”, antes do contato com o colonizador e, de certa forma, em um estado idealizado e romantizado. É justamente esse processo que Rony identifica como taxidermia: a narrativa do

filme atua no sentido de banir os esquimós da história moderna, como se os mesmos estivessem em um estágio anterior da civilização, afirmando o contraste entre o presente moderno do espectador e o passado primitivo de Nanook e sua família. Uma sequência exemplar dessa posição é quando Nanook toca um gramofone e as legendas nos explicam que ele não compreende como e onde o som é produzido e, em seguida, ele é então mostrado mordendo o disco três vezes enquanto sorri para a câmera. A respeito disso, a autora afirma que:

Em *Nanook*, o momento arquetípico é aquele da sociedade que desconhece armas ou gramofones: uma sociedade do homem enquanto caçador, do homem contra a natureza, do homem que come carne crua. *Nanook, o esquimó* era um cinema das origens de muitas formas: seu apelo era o mito do primeiro homem autêntico. (RONY, 1996, p. 102-103)

Contraditoriamente, é esse mesmo esquimó primitivo que, como apontei acima, junto com outros membros de sua comunidade, participou da realização do filme sobre si mesmo, chegando a manusear e, inclusive, conhecer melhor a câmera que o próprio Flaherty. Por qual motivo Flaherty fizera tal representação dos esquimós? Rony (1996, p. 126), na sugestiva análise que faz do filme, argumenta que Flaherty omitiu o encontro dos Inuit com os brancos no sentido de sustentar o símbolo da etnografia do período: o mito do Inuit como o arquétipo do homem primitivo. Além disso, deve-se considerar que a realização do filme foi possível graças ao patrocínio da companhia francesa de peles *Revillon Frères* que, na época, competia com a companhia *Hudson's Bay*. Claro está, nesse sentido, que o filme

Nanook, o esquimó estava inserido no contexto de uma caça por imagens, pela busca do exótico que tanto marcou o final do século XIX e início do XX.

Jean Rouch: uma nova ética no documentário

As produções audiovisuais de caráter etnográfico implicam, necessariamente, a ideia de uma alteridade, pois como destaca Pat Aufderheide (2011, p. 181), trata-se de “um olhar de fora sobre uma determinada cultura”. Olhar, neste caso, de um pesquisador, um antropólogo ou documentarista, normalmente, com finalidades científicas ou, no caso deste último, apenas jornalísticas. Os sujeitos retratados nesses filmes, entretanto, correm o risco de se tornarem meros exemplos e estatísticas para ilustrar e expor resultados, como já foi discutido no início deste capítulo. Essa visão do filme etnográfico começou a ser criticada a partir da década de 1950, em especial nos trabalhos de Jean Rouch. A posição do interlocutor nativo, questões de epistemologia e ética no documentário começaram, segundo Faye Ginsburg (1995, p. 261), a ser discutidas pelo antropólogo-cineasta em filmes como *Os mestres loucos* (1954–1955), *Jaguar* (1954–1967) e *Eu, um negro* (1958–1959), atingindo seu ápice em *Crônica de um verão* (1960), dirigido em parceria com Edgar Morin.

Rouch pode ser considerado pioneiro e, sem dúvida, estava muito à frente de outros antropólogos de sua geração, na medida em que, para ele, o conhecimento deveria ser proveniente não da observação científica, mas, ao contrário, de um processo de compromisso e engajamento entre cineasta e sujeitos filmados (HENLEY, 2009, p. 321), no filme e pelo filme, constituindo

uma verdadeira “ética do encontro” no processo de realização cinematográfica (FREIRE, 2009, p. 80-97).⁶ Foi dessa forma que o antropólogo-cineasta começou a delinear os princípios de sua práxis cinematográfica cujos fundamentos estão reunidos notadamente nos artigos “Le film ethnographique”, publicado em 1968, e “The Camera and Man”, publicado em 1974.⁷ Esses dois textos representam, de certa forma, o alicerce de sua antropologia compartilhada que, mais tarde, serviria de base para a constituição da antropologia fílmica, conforme proposta de Claudine de France (1998) e que discutirei adiante.

Jean Rouch é uma figura de grande importância tanto para a antropologia como para o cinema. Os mais de 120 filmes que realizou deixaram grandes lições e ocupam uma posição única nessas duas áreas do conhecimento. O cineasta, engenheiro civil de formação, tornou-se um “construtor de pontes”⁸ entre a antropologia e o cinema, o documentário e a ficção, a África e a Europa, rejeitando as formas de documentários estabelecidas e procurando novos modos e procedimentos de filmagem. Sua obra cinematográfica pode, como sugere René Prédal (1996, p. 12-18), ser dividida em três categorias: 1) os filmes de regis-

⁶ Marcius Freire destaca que toda a obra de Jean Rouch é o resultado do encontro entre cineasta e sujeitos filmados. “A relação humana que, a partir desse momento, passou a existir entre ele e os seus amigos africanos imprimiu em seus filmes as marcas que vão influenciar de maneira decisiva o documentário moderno” (FREIRE, 2009, p. 85).

⁷ O manuscrito em francês de “The Camera and Man” é de 1973 e foi publicado em inglês em 1974 na primeira edição de *Principles of Visual Anthropology*, organizada por Paul Hockings. Utilizo aqui a terceira edição de 2003. Esse texto também foi publicado em francês, em 1979, na coletânea *Pour une anthropologie visuelle*, organizada por Claudine de France.

⁸ Inspirei-me no título do livro *Building bridges: the cinema of Jean Rouch*, coletânea de artigos sobre a vida e obra do antropólogo-cineasta organizada por Joram ten Brink.

tro etnográfico propriamente dito como *Batalha no grande rio* (1950–1951), *Os mestres loucos* (1954–1955) e *Sigui* (1967); 2) os filmes classificados como psicodramas ou de improvisação como *Jaguar* (1954–1967), *Eu, um negro* (1958–1959), *A pirâmide humana* (1959–1960), *Crônica de um verão* (1960), *Pouco a pouco* (1970); e 3) os filmes de “ficção” — entre aspas, já que Rouch não fez filmes ficcionais nos moldes tradicionais — como *A punição* (1962), *Gare du Nord* (1965), *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974) e *Babatu, os três conselhos* (1976).

Nesse contexto, interessa-me apontar, a partir de um conjunto de filmes de Jean Rouch — *Os mestres loucos* (1954–1955), *Jaguar* (1954–1967), *Eu, um negro* (1958–1959), *A pirâmide humana* (1959–1960) e *Crônica de um verão* (1960) —, algumas das estratégias filmicas colocadas em prática pelo antropólogo-cineasta e que me permitem pensar em uma nova ética no documentário que subverteria a forma como os sujeitos eram representados nos filmes do período. Marco Antônio Gonçalves (2008, p. 44) explica que, no final dos anos 1940 e início dos 1950, a antropologia ainda cultivava “um ideal romântico do primitivismo e das tradições que se encontravam bem distantes dos centros urbanos”. De que maneira a práxis cinematográfica de Rouch inova e rompe com os padrões dos filmes da época?

Entendo que Jean Rouch, nos já citados artigos “Le film ethnographique” e “The Camera and Man”, apresenta o embrião das ideias da antropologia filmica, uma disciplina cujos preceitos teóricos encontram-se sistematizados, em particular, no livro *Cinema e antropologia*, de Claudine de France (1998).⁹ Nessa obra, a autora dedica-se a apresentar o instru-

⁹ Além do livro de Claudine de France, principal referência tanto em língua francesa como portuguesa sobre a antropologia filmica, penso que é importante destacar os inúmeros trabalhos acadêmicos desenvolvidos no âmbito da

mental teórico da disciplina — que acredito, em certa medida, constituir-se em uma verdadeira teoria do documentário, questão que poderá ser mais bem compreendida pelo leitor no decorrer de minhas análises — e suas implicações metodológicas no processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem).¹⁰ Não é meu propósito, neste momento, fazer uma apresentação da antropologia fílmica em detalhes, já que empregarei alguns elementos do seu instrumental na análise de meu *corpus*, notadamente no capítulo 3, mas destacar o fato de que todo e qualquer documentário é sempre o resultado da interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta.

Formation de Recherches Cinématographiques (FRC), centro de pesquisa da Université Paris Ouest Nanterre La Défense, fundado pelo próprio Jean Rouch, em 1971, e associado ao mestrado e doutorado em Cinema da mesma instituição. Os resultados dessas pesquisas estão publicados notadamente na coleção *Cinéma & Sciences Humaines*, organizada por Annie Comolli e Claudine de France, e que reúne no formato de livro inúmeros artigos dos pesquisadores da FRC. Dialogarei com algumas dessas publicações no decorrer deste livro. Além da realização de dissertações de mestrado e teses de doutorado, os trabalhos acadêmicos conduzidos nos cursos de mestrado e doutorado em Cinema da Université Paris Ouest Nanterre La Défense são acompanhados da realização de filmes documentários, associando, nesse sentido, teoria e prática. É nessa perspectiva que os pesquisadores da FRC, tal como Jean Rouch, intitulam-se antropólogos-cineastas. Para mais informações sobre a relação de Jean Rouch com ambientes acadêmicos, como a criação de centros de pesquisa e cursos de pós-graduação, ver a “Introdução” da obra *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*, de Marcius Freire e Philippe Lourdou (2009, p. 9-22) ou o verbete “L'école de Nanterre”, de Jane Guéronnet, no site da Université Nice Sophia Antipolis na plataforma de recursos pedagógicos *on-line* da instituição, disponível em: http://unt.unice.fr/uoh/anthropologie/contenus/supplements/Ecole_de_Nanterre.php

¹⁰ O objeto de estudo da antropologia fílmica, como afirma Claudine de France (2000, p. 17), é o homem, com e no filme, “na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente”.

Nesse quadro teórico, o conceito de *auto-mise en scène* é definido como “as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo”. Trata-se de pensá-lo como “inerente a qualquer processo observado” e devido ao qual “as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem”, seus atos e as coisas que as envolvem durante atividades corporais, materiais e rituais (FRANCE, 1998, p. 405). Essa *auto-mise en scène* é parcialmente dependente da presença do cineasta, ou seja, de sua *mise en scène*, entendida como o processo através do qual — e por meio da câmera cinematográfica — o observado filmado é colocado em cena a partir de determinados procedimentos fílmicos, como a escolha dos enquadramentos, dos ângulos, dos deslocamentos do cineasta, da filmagem em planos curtos ou em longos planos-sequências etc. Dito de outro modo, “nenhuma descrição, mesmo a mais rigorosa, poderia escapar às leis gerais da *mise en scène* (leis de exclusão, de saturação etc.) em razão das quais a imagem deve se contentar em sugerir o mostrável ou de indicá-lo a partir de índices visuais e sonoros” (FRANCE, 1998, p. 12).

É interessante notar que, em “Le film ethnographique”, quando Rouch analisa o método de Robert Flaherty, na realização de *Nanook, o esquimó*, afirma que o cineasta:

não provocava conscientemente os dramas sociais ou psicológicos, mas somente pela presença de sua câmera [...], ele desencadeava uma cena de milagres: Nanook, um simples esquimó, tornava-se o melhor ator capaz de exprimir seu próprio personagem. (ROUCH, 1968, p. 454)

Já em “The Camera and Man”, Rouch (2003a, p. 87-88), no momento em que discute a realização de filmes etnográficos por equipes de filmagem em conjunto com um antropólogo ou somente por um antropólogo-cineasta, que acumularia as funções de cinegrafista e antropólogo, afirma que a intimidade dos sujeitos filmados é invadida e violada com a presença de uma câmera.

Dessa forma, constata-se que, embora Jean Rouch não tenha cunhado os conceitos de *auto-mise en scène* e *mise en scène* nos moldes apresentados por Claudine de France, sua prática de realização cinematográfica e seus escritos já evidenciavam essas noções, essenciais ao campo do cinema documentário. Ao invés de buscar um efeito de transparência da câmera, conforme os filmes etnográficos e a produção documentária clássica faziam em favor de um ganho de ilusionismo, Rouch optou, justamente, por tirar proveito da presença da câmera para potencializar as ações como instrumento de produção e de provocação de situações, abandonando o ideal realista e, sobretudo, fazendo com que cineasta e sujeitos filmados tivessem um papel ativo na circunstância da tomada.

Feitas essas considerações iniciais, discorrerei brevemente sobre a história do antropólogo-cineasta e o contexto em que o mesmo iniciou sua carreira cinematográfica para deter-me nos principais filmes que realizou com o objetivo de identificar e discutir os procedimentos diversos e antinômicos empregados por ele e, sobretudo, a relevância dos mesmos para a construção audiovisual de uma outra forma de representar a alteridade, radicalmente diferente do que era feito até então. Embora Jean Rouch não tenha concedido a câmera ao “outro”, apesar de ter vislumbrado esse gesto no artigo de 1974, questão que discutirei ainda neste capítulo, ele é o realizador que mais assegurou

e efetivou a participação do “outro” nos filmes que fez através de inúmeras estratégias fílmicas que serão o foco de minha atenção neste momento.

Jean Rouch, que, em 1941, havia ido para a África trabalhar na construção de estradas e pontes na cidade de Niamey, no Níger, começou a se interessar pelas culturas locais. Tornou-se amigo de um mestre de obras, Damouré Zika, que seria um de seus grandes amigos, chegando a participar da realização de vários de seus filmes. Em julho de 1942, época da estação chuvosa no Níger, Rouch recebeu um enigmático telegrama de um chefe dos trabalhadores dizendo que Dongo havia matado dez operários no quilômetro 35 da rodovia. Diante disso, ele chamou todos os seus companheiros para uma reunião e lhes pediu explicações. A maior parte deles era de muçulmanos e disseram que esse evento não tinha importância, visto que Dongo era um espírito do trovão do mal. Damouré Zika, entretanto, protestou e disse que sua avó Kalia poderia resolver aquilo. Rouch acompanharia com Damouré e Kalia, dentre outros africanos, o Dongo Hori, uma das mais importantes cerimônias da religião Songhay. Por acaso, ele tinha descoberto a possessão, um elemento central na vida sociocultural dos Songhay (STOLLER, 1992, p. 29-30).

A cerimônia que Rouch presenciou tanto o aterrorizou como também o atraiu. Paul Stoller (1992, p. 31) afirma que o terror deveu-se ao caráter transcendental da cerimônia, à presença de cadáveres, aos sons estranhos e à violência física da possessão; a atração, por sua vez, originou-se da teatralidade da mesma — ou melhor, de sua *auto-mise en scène*, em sua própria forma de apresentação, pensando aqui em termos teóricos da antropologia fílmica. Diz ainda Stoller:

Para Rouch, entrar na complexa possessão era cruzar o limiar de um mundo de feitos inimagináveis. A cerimônia evocou para ele os poemas surrealistas de André Breton e Paul Eluard, ambos compunham em um estado de transe chamado escrita automática. [...] Naquele momento, Rouch deve ter percebido que o filme era o melhor caminho para captar o sonho que estava vivendo. (STOLLER, 1992, p. 31)

E foi assim que Rouch entrou em um caminho sem volta rumo ao cinema documentário etnográfico. Kalia o convidou para participar de outras cerimônias, momento em que o antropólogo-cineasta começou a tomar notas e, inclusive, com a sua permissão, chegou a tirar fotos. O material coletado por ele foi enviado para Marcel Griaule, em Paris, que lhe respondeu incentivando-o a reunir textos e objetos de rituais. Foi o próprio Griaule, posteriormente, que o orientou em seu doutorado em antropologia focado no estudo sobre a religião Songhay e defendido em 1952 na Sorbonne. No ano seguinte, foi fundado, em Paris, o Comitê do Filme Etnográfico tendo Rouch como secretário geral. No decorrer da década de 1950, ele deu continuidade às suas pesquisas, que o conduziram às cidades de Accra, em Gana, e Abidjan, na Costa do Marfim, região onde realizou *Os mestres loucos* e começou a filmar *Jaguar*, respectivamente.

Até a realização de *Os mestres loucos*, pode-se dizer que os filmes de Rouch seguiam um estilo com a predominância de um comentário em voz *over*. É o que ocorre, por exemplo, em *Os mágicos de Wanzerbé* (1948-1949), documentário sobre os ritos e costumes dos habitantes do vilarejo de Wanzerbé, no Níger.

Processo semelhante é identificado em *Yenendi, os homens que fazem chover* (1950–1951), seu primeiro filme que mostra uma cerimônia anual através da qual os Shongay pedem aos deuses do céu as chuvas necessárias para as boas colheitas. Em *Batalha no grande rio* (1950–1951), filme que conta a história da grande batalha travada no rio Níger entre 21 pescadores Sorko e os hipopótamos, embora se tenha um comentário em voz *over* de Rouch, sobre um fundo de canções e vozes dos Sorko, o cineasta já apresentou um dos princípios fundamentais de sua prática cinematográfica: a projeção do filme para os sujeitos filmados, momento importante de *feedback* no qual os caçadores criticaram, dentre outras coisas, a música de fundo colocada, segundo ele, para dar um ar de caça ao documentário. Rouch (2003a, p. 93) explica que os caçadores argumentaram que para se caçar um hipopótamo é preciso estar em profundo silêncio, motivo pelo qual ele acatou a opinião dada pelos caçadores e retirou a música do filme.

Os mestres loucos foi o primeiro filme de Rouch a causar um grande impacto no meio antropológico e cinematográfico. O documentário apresenta uma cerimônia de posse anual dos membros da seita Hauka, em Accra, capital de Gana, e que são, em sua maioria, trabalhadores migrantes provenientes do Níger. Imagens de homens possuídos com a boca espumando, babando e os olhos revirados, além da cena em que um deles leva uma surra como forma de iniciação, e também a sequência em que um cachorro é sacrificado e, após ser cozido, é comido pelos Hauka propiciariam, à época, uma considerável polêmica, chamando a atenção para o caráter ambíguo das imagens. O antropólogo-cineasta rompe, com esse filme, toda uma tradição que ditava a forma de apresentar o “outro”, no caso, os africanos, a partir de um apelo exotizante (DUMARESQ, 2007, p. 29).

Seu próprio orientador, Marcel Griaule, afirmou, após uma projeção improvisada no Museu do Homem, em Paris, que ele havia passado dos limites e pediu-lhe que destruísse o filme. Na ocasião, dos que estavam presentes como André Leroi-Gourhan, Michel Leiris e Paulin Vieyra, o primeiro estudante negro do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, somente Luc de Heusch o defendeu: “os antropólogos julgaram o filme intolerável e meus amigos africanos criticaram-no como racista”, afirmou Rouch (2003c, p. 163) em entrevista que concedeu a Enrico Fulchignoni. Luc de Heusch foi o único que fez uma leitura surrealista do filme, entendendo-o como “a imagem escandalosa, corrosiva e, portanto, irrefutável de nossa própria sociedade”, motivo pelo qual Rouch explicou não ter destruído o filme: “somente lhe dei seu título ambíguo: *Os mestres loucos* quer dizer, de uma só vez, aqueles que são mestres de sua loucura e aqueles dos quais os mestres [os Europeus] são loucos” (ROUCH, 1989, p. 186).

Controvérsias à parte, interessa-me ressaltar que *Os mestres loucos* já começa com um aviso ao espectador, sob a forma de um letreiro, esclarecendo que o filme foi realizado a pedido de dois sacerdotes, sendo, portanto, motivado pelos próprios Hauka, conforme transcrito a seguir:

Este filme mostra um episódio da vida dos hauka da cidade de Accra. *Foi feito a pedido de Mountyeba e Moukayla, dois sacerdotes orgulhosos de sua arte.* Nenhuma cena é proibida ou secreta, mas sim aberta a quem estiver disposto a entrar no jogo. Este jogo violento não passa de um reflexo da nossa civilização. (Grifos nossos)

Tem-se, aqui, um outro elemento importante da práxis cinematográfica rouchiana: a sugestão dos sujeitos filmados para a realização dos filmes, questão que seria cada vez mais empregada pelo cineasta. Gonçalves (2008, p. 51) destaca que os personagens de *Os mestres loucos* “queriam se mostrar” e “tinham consciência do cinema: o cartaz de propaganda do filme *A marca do Zorro* é a ‘carta-telegrama’ que recobre o palácio do Governo [a termiteira] que ocupa uma posição no próprio ritual”. Trata-se, nesse sentido, de reconhecer as subjetividades dos sujeitos filmados e a consciência que os mesmos têm do cinema, da imagem que o realizador e as audiências fazem deles. Entretanto, Rouch (2003c, p. 163) lamenta não ter podido mostrar o filme aos Hauka: “Eu quebrei vários tabus com esse filme. Mas eu não pude mostrá-lo aos Hauka, apesar de eles terem me pedido que o fizesse para ser mostrado durante seus rituais”.

Outro filme que me interessa é *Jaguar*. À época de sua realização, Rouch estudava os processos migratórios da África do Oeste e propôs a três nigerianos, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaouel e Damouré Zika, de filmar uma viagem do Níger a Gana para onde um grande contingente de jovens se dirigia no período de estiagem à procura de dinheiro, roupa e riquezas. O filme foi realizado durante uma missão etnográfica entre outubro de 1954 e fevereiro de 1955, sendo montado e sonorizado 12 anos depois em Paris. Em *Jaguar*, os personagens/atores improvisaram tanto durante a filmagem quanto na pós-sincronização, realizada em estúdio, procedimentos que dão margens à fabulação dos personagens ou, melhor, a uma espécie de exacerbação da *auto-mise en scène*. Na época, não existia som sincronizado, mas

Rouch dá voz aos seus sujeitos mais de dez anos depois, da maneira mais inusitada: o filme é projetado e os seus reais personagens fazem “um esforço de memória” e reconstituem a aventura que haviam vivido quase dez anos antes. (FREIRE, 2007, p. 60)

O filme oscila entre a ficção e o documentário, conforme aponta Daniela Dumaresq (2007, p. 145): embora tudo no filme seja ficção, questão destacada pelo próprio Rouch, visto que nenhum dos personagens foi em vida como é na história do filme, *Jaguar* emprega vários recursos do documentário, como “a câmera na mão, a filmagem em externas, o uso de atores não-profissionais, o improviso do roteiro e o abandono do retalhamento da cena pela decupagem cinematográfica habitual”. *Jaguar* constitui-se na primeira experiência a colocar em prática um princípio de construção coletiva da alteridade no qual o antropólogo-cineasta, literalmente, “inventa” o “outro”. Segundo Freire:

O “outro” é então, aqui, retirado do seu contexto sócio-cultural imediato e envolvido numa situação extraordinária, ou seja, uma situação desvinculada de sua vida quotidiana. Em outras palavras, contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos, que buscam registrar aspectos da cultura observada — aspectos esses que, desconsiderando a dose de profilmia, ou seja, o comportamento que resulta da presença da câmera existente em qualquer documentário, aconteceriam independentemente da câmera —, no filme de improvisação,

bem como no documentário-ficção, o objeto do registro não pré-existe à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser registrada. (FREIRE, 2007, p. 61)

Depois de *Jaguar*, merece destaque na filmografia rouchiana o filme *Eu, um negro* (1958–1959), que é considerado por Peter Loizos (1993, p. 49–50) como um trabalho altamente inovador, tendo em vista que propôs a conjugação de duas grandes novidades do período: o uso da improvisação projetiva, ou seja, realizada a partir da projeção das imagens filmadas, mesmo processo empregado em *Jaguar* (embora as filmagens de *Jaguar* tenham sido feitas ainda na década de 1950, o filme somente foi concluído 12 anos depois), aliado à voz do sujeito retratado no documentário que se dirige aos espectadores em primeira pessoa, em substituição ao comentário tradicional em voz *over*, forma predominante até então dos filmes documentários.¹¹

Eu, um negro começa com um comentário em voz *over* de Rouch que explica o fenômeno dos jovens migrantes desempregados, os quais vão para as grandes cidades da África em busca de melhores condições de vida. A voz *over* de Rouch prossegue esclarecendo a forma como o filme foi feito: durante seis meses o cineasta seguiu um grupo de jovens em Treichville, bairro de Abidjan, e lhes propôs fazer um filme no qual eles representariam seus próprios papéis, tendo direito de dizer e fazer o que quisessem. Após esse preâmbulo, a palavra é cedida

¹¹ Em *Baby Gana*, documentário de 1957 sobre a independência de Gana, Mateus Araújo Silva (2010, p. 111) indica que Rouch já antecipara esse dispositivo: a história é narrada a partir do ponto de vista do protagonista Adam Alahaj Kofon, um jovem que conversa com Rouch em voz *over*, enquanto passeia pelas ruas de Accra e se apresenta ao espectador.

a Edward G. Robinson. Daí em diante, é a voz dele que será ouvida no decorrer do filme com alguns comentários pontuais do antropólogo-cineasta. Loizos (1993, p. 53) salienta que o próprio Rouch declarou que foi a primeira vez que a fala, entendida aqui como o discurso direto, foi dada a um africano em um filme.

Note-se que Edward G. Robinson é, na verdade, Oumarou Ganda, que se atribui o papel de um ator de cinema dos Estados Unidos no período em questão, para, através de seu imaginário, driblar a dureza de sua vida real e ir além de suas limitações econômicas e do deslocamento social a que é submetido. É nessa perspectiva que a improvisação assume um importante papel no filme em questão. Oumarou improvisou duas vezes: inicialmente durante as filmagens, e depois na gravação do som pós-sincronizado. Outra questão interessante do filme trata do papel do sonho nas notáveis figurações de seu imaginário, em particular, na sequência em que ele se vê como campeão de boxe e, depois, quando se imagina com sua musa nua, a senhorita Gambi que, para Oumarou, seria a atriz de cinema Dorothy Lamour. Loizos (1993, p. 50) destaca que em *Eu, um negro* os espectadores ouvem os sujeitos do filme falarem com suas próprias palavras, mas eles falam não somente quem são e como vivem, mas também quem eles gostariam de ser e como gostariam de viver, questões dificilmente discutidas pela etnografia do período. Rouch brinca com a ficção para nos revelar os fatos reais do cotidiano dos jovens africanos.

Em seu filme seguinte, *A pirâmide humana* (1959-1960), Rouch inovou mais ainda em seus procedimentos de *mise en scène*: continuou trabalhando com a improvisação, deixou claro suas estratégias de realização e, pela primeira vez, salta para frente da câmera em uma única sequência no início do fil-

me, momento em que conversa com alguns jovens estudantes brancos e lhes propõe participar de um filme sobre as relações entre brancos e negros, além de adverti-los de que alguns terão que ser os racistas. Rouch repete o mesmo procedimento com um grupo de estudantes negros. Após esse dispositivo inicial, o espectador entra, propriamente, no filme, que mostra dois grupos de estudantes que compartilham uma sala de aula, mas não se misturam. Em cada grupo há aqueles que são a favor e aqueles que são contra uma interação entre africanos e europeus. Sobre *A pirâmide humana*, Loizos (1993, p. 50) lembra que, no período em questão, o namoro e o casamento entre brancos e negros era ainda considerado um tabu, algo literalmente “proibido” e chocante para muitos europeus.

Luiz Adriano Daminello (2010, p. 5) chama a atenção para o fato de esse filme ter sido pouco estudado e destaca que suas características estilísticas fazem com que o mesmo tenha um lugar especial na obra de Jean Rouch, demarcando, em certa medida, uma ponte entre os filmes anteriores do cineasta, como *Jaguar* e *Eu, um negro*, até a eclosão do cinema verdade com *Crônica de um verão*. “Enquanto nos filmes *Jaguar* e *Eu, um negro*, Rouch usa a ficção como estímulo para realizar seu contato com a realidade do ‘outro’ que quer registrar”, o processo de realização de *A pirâmide humana* consiste em “estimular o contato dos ‘outros’ dentro do próprio filme, propondo aos dois grupos uma dinâmica de aproximação” (DAMINELLO, 2010, p. 49). A irreverência de Rouch ao brincar com as fronteiras entre ficção e realidade é reafirmada no final do filme quando ele diz em um comentário em voz *over* que não importa se a história do filme foi verdade ou mentira, ou mesmo se foi plausível, acrescentando que o processo de improvisação afetou todos os envolvidos e destacando o papel

da câmera na construção de uma experiência de vida proporcionada somente pelo filme.

As características da *mise en scène* de *A pirâmide humana* seriam exacerbadas e levadas ao extremo no filme seguinte de Jean Rouch, *Crônica de um verão* (1960), codirigido pelo sociólogo Edgar Morin. Como lembra Marcius Freire (2011, p. 271), Morin havia censurado Rouch por filmar apenas na África, não se interessando pelos parisienses, sua própria tribo. O antropólogo-cineasta, em resposta à provocação, realiza com Morin *Crônica de um verão*, um psicodrama no qual ambos saltam para frente da câmera. Rouch, em voz *over*, abre o filme dizendo: “Este filme não foi interpretado por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram momentos de sua existência a uma experiência nova de cinema-verdade”. O objetivo era mostrar como as pessoas viviam em Paris, o que faziam para ganhar a vida, se estavam satisfeitas e como se relacionavam com a sociedade a que pertenciam. Para tanto, Rouch e Morin elegem um grupo constituído por estudantes, operários, artistas e trabalhadores autônomos que serão os personagens do filme. Logo no início, duas protagonistas, Marceline e Nadine, munidas de um microfone acoplado a um gravador Nagra, abordam vários parisienses, verdadeiros anônimos nas ruas de Paris, perguntando se os mesmos são felizes. São apresentadas várias entrevistas com os demais personagens do filme, como o casal de artistas Madi e Catherine, os trabalhadores Jean Pierre e Angelo, o estudante negro Landry, a imigrante italiana e empregada de escritório Marie-Lou etc.

Rouch pode ser considerado, segundo Michael Renov (2004, p. 178), pioneiro em explorar o poder da câmera para induzir a exposição da subjetividade das pessoas entrevistadas

em um documentário. Merece destaque aqui, sem dúvidas, a clássica sequência do filme em que a personagem Marceline, em um tom introspectivo, caminha diante da câmera na *Place de la Concorde*, em Paris (como se estivesse “atuando”), lembrando-se de alguns momentos que vivera com seu pai em um campo de concentração. No final do filme, os participantes, após assistirem ao material filmado, levantam uma série de questões relacionadas à atuação de cada um dos personagens: foram sinceros ou interpretaram um papel diante das câmeras; revelaram ou camuflaram suas subjetividades; foram falsos ou verdadeiros? As realizações do cinema verdade e, sobretudo, os filmes de Rouch, aproveitam o aparato cinematográfico para justamente potencializar a ação dos personagens e de suas subjetividades.

Crônica de um verão, segundo Loizos (1993, p. 59-60), apresenta três inovações assim resumidas pelo autor: 1) os cineastas filmaram conversas e diálogos com o uso de equipamentos leves (câmera Éclair acoplada ao gravador Nagra, grande novidade do período), fato que permitiu uma grande mobilidade e flexibilidade, ou seja, permitiu que os personagens pudessem ser filmados em qualquer local, como ruas, corredores, escadas etc.; 2) o estilo de edição quebrou as construções de continuidade dos documentários tradicionais. Segundo o próprio Rouch, eles perceberam que podiam cortar no meio uma tomada e ainda encurtar frases, além de empregar a técnica do *jump-cut*, cortando de uma parte da tomada para outra posterior, dando a impressão de um salto abrupto; 3) Rouch e Morin foram agentes do filme, tendo um papel ativo em provocar os eventos que filmavam e, inclusive, como mencionei há pouco, se postaram diante da câmera assumindo-se como personagens do filme.

Identificadas e discutidas essas estratégias filmicas empregadas por Rouch — e que acredito configurarem uma nova ética no documentário —, considero que, de todos os textos dedicados à sua obra cinematográfica, o mais pregnante é o artigo “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch”, de Jean-André Fieschi (2009), com o qual gostaria de encerrar este item. As palavras de Fieschi sintetizam de maneira precisa e poética a práxis fílmica rouchiana:

[...] sua novidade, sua força de ruptura, seu tônus parecem residir sobretudo no desconforto que ela [a obra de Jean Rouch] instaura (e com a qual joga), valendo-se de tudo [...] e não se deixando encerrar em nenhuma realidade estabelecida.

[...] despreocupado com as regras vigentes, tomando até um certo cuidado de ignorá-las e contorná-las. Cinema de contrabando, sobretudo sempre pronto para ultrapassar as fronteiras que ele parece ter delimitado para si mesmo [...].

O que *cai* com o cinema de Rouch (levando o cinema inteiro a “respirar” de outra maneira, um pouco como a música com Debussy, segundo Boulez) é todo o jogo das oposições regradas (confortáveis, falsas) pelo qual, desde o eixo inaugural Lumière-Méliès, eram pensadas as categorias documentário, ficção, escrita, improvisação, naturalidade, artifício etc. (FIESCHI, 2009, p. 19-20, grifo do autor)

A reinvenção da antropologia nos anos 1960 e 1970

Jean Rouch (2003a, p. 86) lamenta que as discussões iniciadas por Robert Flaherty, ainda nos anos 1920, só tenham sido retomadas com afinco pelos realizadores na década de 1960. Aqui, é importante considerar, de acordo com Faye Ginsburg (1995, p. 261), que o campo do filme etnográfico, cujas origens estão ancoradas no colonialismo, sobretudo europeu, definiu-se e tomou forma como um gênero justamente entre os anos 1960 e 1970, um período crítico marcado por uma série de esforços para “reinventar a antropologia” devido, em particular, às seguintes questões: 1) o fim da era colonial com as asserções de autodeterminação dos povos nativos; 2) a radicalização de jovens estudiosos nos anos 1960 e a substituição dos modelos positivistas de conhecimento por abordagens mais interpretativas e politicamente autoconscientes; 3) a reconceitualização da voz do nativo como um elemento que deveria dialogar mais diretamente com a interpretação antropológica. Como muito bem pontuou James Clifford (2011), o dilema desse período estava:

associado à desintegração e à redistribuição do poder colonial nas décadas posteriores a 1950, e às repercussões das teorias culturais radicais dos anos 1960 e 1970. Após a reversão do olhar europeu em decorrência do movimento da “negritude”, após a crise de *conscience* da antropologia em relação a seu *status* liberal no contexto da ordem imperialista, e agora que o Ocidente não pode mais se apresentar como o único provedor de conhecimento antropológico sobre o “outro”. (CLIFFORD, 2011, p. 18, grifos do autor)

Além desses elementos, deve-se considerar, conforme aponta Emilie de Brigard (2003, p. 14), que o período também foi marcado pelas novas tecnologias no âmbito do audiovisual, em especial, a possibilidade de gravação de som e imagem de forma sincrônica com equipamentos portáteis de filmagem e de áudio (gravador Nagra acoplado às câmeras Éclair, na França, e Auricon, nos Estados Unidos, no formato 16mm). É nesse contexto que vários antropólogos e cineastas, em particular do campo do filme documentário etnográfico, seguindo o caminho trilhado por Rouch desde o início dos anos 1950, começaram a defender métodos mais participativos de realização cinematográfica e outros estilos de representação que não estivessem necessariamente associados ao realismo. Ginsburg (1995, p. 261) destaca, dentre os vários nomes do período, a atuação de Tim Asch, do casal David e Judith MacDougall, John Marshall, Gary Kildea, Barbara Myerhoff e Jorge Preloran. O antropólogo David MacDougall, no artigo “Beyond observational cinema”, resume o que seriam esses métodos mais participativos de realização cinematográfica:

Além de um cinema observacional, há a possibilidade de um cinema participativo [...]. Aqui, o realizador reconhece sua entrada no mundo dos sujeitos e ainda lhes pede para imprimir diretamente no filme aspectos de sua cultura. Isso não significa um relaxamento dos propósitos do filme, tampouco o abandono da perspectiva dos realizadores, que estão fora da cultura retratada. Mas, ao revelar seu papel, os realizadores acentuam o valor do material como evidência. Ao entrar ativamente no mundo dos sujeitos eles têm a capacidade de provocar um fluxo

maior de informações sobre os mesmos. Ao lhes dar acesso ao filme, os realizadores tornam possíveis correções, adições e esclarecimentos que somente a resposta dos sujeitos ao material pode trazer à tona. Através de uma troca como essa, o filme pode começar a refletir as formas pelas quais os seus sujeitos percebem o mundo. (MACDOUGALL, 1998, p. 134)

É graças a esse cenário que, segundo Ginsburg (1995, p. 262), ver-se-á o desenvolvimento de produções cinematográficas por comunidades indígenas — tarefa à qual me dedicarei no próximo capítulo apontando seus principais marcos. Interessa-me destacar, neste momento, que foi no contexto dessas discussões que Jean Rouch apresentou em 1973, na Conferência Internacional de Antropologia Visual, um evento suplementar do IX Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas, realizado em Chicago, nos Estados Unidos, seu já citado texto “The Camera and Man”.¹² Embora os conceitos precursoros da antropologia fílmica já estivessem presentes em “Le film ethnographique”, entendo que é em “The Camera and Man” que o antropólogo-cineasta fez uma apresentação mais sistematizada das estratégias fílmicas de sua prática cinematográfica.

O texto “The Camera and Man”, que se divide em 12 subtítulos precedidos por uma breve introdução, faz inicialmente um histórico de cem anos do cinema, passando pelos trabalhos pioneiros de Muybridge, Marey, dentre outros, no final do século XIX, e, notadamente de Flaherty e Vertov já nos anos 1920. Posteriormente, Rouch aborda a década de 1930 destacando

¹² Vale notar que o texto de MacDougall, “Beyond observational cinema”, é resultado do mesmo evento.

a passagem dos filmes mudos para os sonoros e os trabalhos de Marcel Griaule, Margaret Mead e Gregory Bateson. No período pós-Segunda Guerra, o autor comenta as possibilidades abertas para o filme etnográfico devido ao desenvolvimento de equipamentos de filmagem mais leves, como as câmeras 16 milímetros e o primeiro gravador de som portátil. A partir daí, acredito que se inicia a parte mais interessante e significativa do texto de Rouch, visto que ele se dedica a apresentar uma série de aspectos do processo de realização cinematográfica, tendo em vista sua experiência de antropólogo-cineasta: a realização de filmes por um antropólogo em conjunto com uma equipe de filmagem ou somente por um antropólogo-cineasta; a filmagem com o uso de um tripé ou com a câmera na mão; o emprego do *zoom* ou de lentes fixas durante as filmagens; o processo de montagem e questões concernentes aos comentários, legendas e músicas de um filme etnográfico; e, por fim, a conclusão do texto que vislumbra a configuração de uma antropologia compartilhada através do cinema. Em que consistia, em termos práticos, a antropologia compartilhada, conforme pensada por Jean Rouch?¹³

A antropologia compartilhada representava a oportunidade de fazer com que os sujeitos retratados nas produções audiovisuais, até então somente observados e vistos em uma perspectiva passiva, passassem a ter um papel ativo na construção da realidade cinematográfica no filme e pelo filme. Apresentarei, a seguir, os principais pontos que julgo pertinentes para compreender de que maneira a antropologia se reinventaria no período em questão com as proposições rouchianas.

¹³ Por ora, deter-me-ei nas especificidades da antropologia compartilhada de maneira geral. As demais questões que enumerei dialogarão com as análises dos filmes documentários do projeto VNA no capítulo 3 deste livro.

Paul Henley (2009, p. 317-322) afirma que Rouch compreendia a antropologia compartilhada como uma metodologia de várias fases ou estágios, baseada em um projeto de colaboração criativo e conjunto no qual havia uma troca entre pesquisador e sujeitos observados. Em um primeiro momento existia um *feedback* das projeções, momento no qual o material filmado nas comunidades era projetado para as que as mesmas pudessem se expressar fazendo seus comentários e dando suas impressões sobre aquilo que fora gravado. Rouch recebia críticas, discutia e avaliava o material filmado. Retomo, por exemplo, o caso do já citado filme *Batalha no grande rio* sobre a caça aos hipopótamos pelos pescadores Sorko. Rouch diz que, após ver o filme, os caçadores entenderam como ele, enquanto antropólogo-cineasta, os via:

E o diálogo mais incrível que eu tive naquele momento foi quando o pescador começou a me criticar. “O quê? Quando você ouviu música durante uma caça ao hipopótamo?” Seguindo a tradição dos filmes de velho oeste, no momento mais dramático da caça, eu acrescentei uma música e, acredito, escolhi bem, para transmitir ao filme um ar de caça. O pescador, então, disse: “Sim, é verdade, mas os hipopótamos debaixo d’água têm excelentes ouvidos e, se houver uma música, eles escaparão!”. Em uma caçada deve haver silêncio e sem isso não há caçada. (ROUCH, 2003c, p. 157)

O cineasta, então, retirou a música que colocara, acatando o *feedback* dos pescadores Sorko. “Eu, que estava fazendo um

filme sobre eles, não tinha razão para lhes impor nosso sistema. Desde então eu praticamente suprimi o acompanhamento musical, exceto quando ele é parte da ação”, explica Rouch (2003c, p. 157). Trata-se de um ponto fundamental do trabalho antropológico e cinematográfico de Jean Rouch, na medida em que sua constante preocupação era mostrar as imagens que foram feitas com o objetivo de compartilhá-las com os sujeitos filmados e não de roubá-las das pessoas.

O *feedback* sobre o material filmado foi o começo para um segundo momento da antropologia compartilhada, no qual os sujeitos das comunidades passaram a sugerir para Rouch os temas que julgavam importantes de ser abordados ou mesmo a lhe pedir que retratasse certas questões nos filmes. Foi assim que o antropólogo-cineasta realizou, por exemplo, *Os mestres loucos*. Rouch vai, gradativamente, como já discuti no tópico anterior, incorporando métodos mais participativos em seu processo de realização cinematográfica. Entendo que é importante, conforme sugere Gonçalves (2008, p. 62-63), que não se interprete a antropologia compartilhada como um “romantismo simplista”, pensando que quando Rouch realizava um projeto coletivo, o mesmo não provocava tensões, conflitos e diferentes percepções sobre o que era feito. “Seu compromisso de antropologia compartilhada”, destaca o autor, “era com a realidade fílmica e não coincidia com a realidade da sociedade que estudava”.

O “outro” familiar no documentário contemporâneo: a autoetnografia em questão

A produção audiovisual de não-ficção contemporânea caracteriza-se por uma incidência de documentários que incluem um conjunto de obras de difícil classificação, tendo

em vista a riqueza, a complexidade e a diversidade de procedimentos enunciativos empregados pelos cineastas.¹⁴ São documentários que revelam, de maneira geral, quatro grandes gestos estilísticos: uma forte inflexão subjetiva; uma acentuada reflexividade de caráter ensaístico; a apropriação de imagens de arquivo; e o embaralhamento das fronteiras entre o documentário e a ficção, seja na *mise en scène* ou na *auto-mise en scène*. Gostaria, nesse contexto, de chamar a atenção para um grupo de filmes que podem ser denominados, como sugere Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 39), de documentários em primeira pessoa, uma vez que assumem a subjetividade de seu discurso como um elemento e uma marca importante da narrativa documentária.¹⁵ Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011, p. 51), em uma compreensão semelhante, denominam essas produções de “documentário subjetivo”, entendendo-as como filmes de não-ficção que trazem “aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores”.

Acredito que uma das grandes fontes de compreensão e sistematização da produção audiovisual de não-ficção seja a conhecida classificação dos principais modos de fazer cinema documentário de Bill Nichols. A primeira proposta do autor foi apresentada em *Representing reality: issues and concepts in documentary*, uma publicação de 1991, na qual Nichols iden-

¹⁴ Os documentários *As hiper mulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011), *33* (Kiko Goifman, 2003), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2002), para citar apenas alguns da cena audiovisual brasileira, constituem-se, cada um à sua maneira, em exemplos significativos dessa tendência.

¹⁵ Penso aqui na subjetividade dos realizadores que, muitas vezes, são personagens dos filmes, e também dos personagens propriamente ditos.

tificou quatro modos de fazer cinema documentário: expositivo, observativo, participativo e reflexivo. Em 1994, o autor publicou a coletânea de textos intitulada *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*, em que é apresentado pela primeira vez o conceito de documentário performático no artigo “Performing documentary”. Em 2001, por sua vez, Bill Nichols lançou *Introduction to documentary* — o único desses livros traduzido para o português, em 2005, com o título *Introdução ao documentário* —, obra que revisa a primeira classificação dos modos de fazer cinema documentário: aos modos expositivo, observativo, participativo e reflexivo já apontados pelo autor, somaram-se o performático e o poético. Nessa perspectiva, para melhor compreender o cenário contemporâneo da produção de documentários em primeira pessoa ou subjetivos, foco de minha discussão neste momento, gostaria de retomar as proposições de Nichols no artigo “Performing documentary” em diálogo com as considerações que o autor faz sobre o documentário performático em *Introdução ao documentário*.¹⁶

O estilo de audiovisual de não-ficção em primeira pessoa é definido como “documentário performático” por Nichols na medida em que “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema”, rejeitando “ideias de objetividade em favor de evocações e afetos” (NICHOLS, 2008, p. 63). As principais características do modo performático sugeridas pelo autor, a partir da análise de um conjunto de documentários das décadas de 1980 e 1990, podem ser sintetizadas conforme segue. Trata-se, inicialmente,

¹⁶ A edição estadunidense foi publicada em 2001 e a tradução em língua portuguesa é de 2005. Usarei aqui a terceira edição dessa tradução que data de 2008.

de um modo de fazer documentário que não apenas direciona o espectador para as qualidades formais do filme, como faz o modo poético, mas também desloca a atenção dos elementos referenciais, afirmando uma perspectiva nitidamente pessoal dos sujeitos, incluindo o cineasta. O documentário performático traz um desvio dos propósitos clássicos do audiovisual de não-ficção, como o desenvolvimento de estratégias persuasivas, revelando uma mistura de elementos retóricos, poéticos e expressivos. Também mistura, de maneira livre, os limites já imperfeitos entre documentário e ficção, pois os acontecimentos reais podem ser amplificados pelos imaginários do cineasta e dos personagens. Por fim, esse modo de documentário dirige-se ao espectador não de forma imperativa, mas com um sentido de notável engajamento, alinhamento ou afinidade subjetiva em sua perspectiva acerca do mundo histórico (NICHOLS, 1994, p. 92-106; NICHOLS, 2008, p. 170-171).

É nesse sentido que Nichols afirma que o documentário performático “rompe com a prisão do mundo contemporâneo (do que é considerado apropriado, do realismo e da lógica documental) para que possamos viajar em um novo mundo de nossa própria criação” (NICHOLS, 1994, p. 102). Em virtude desses deslocamentos que o documentário performático faz nos padrões estabelecidos do audiovisual de não-ficção, o teórico explica que uma consequência é a possibilidade do mesmo servir como espaço para a figuração de uma subjetividade social que junta o abstrato ao concreto, o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal, de maneira dialética, em um modo literalmente transformador (NICHOLS, 1994, p. 92-106). O autor pontua que essa subjetividade social é manifestada em alguns documentários recentes por grupos sub-representados ou mal representados na esfera midiática, como as mulheres, as mino-

rias étnicas e os homossexuais, aspecto que interessa bastante à minha pesquisa, notadamente em função do *corpus* fílmico com que trabalho. Conforme Nichols (2008, p. 172):

O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que “nós falamos sobre eles para nós”. Em vez disso, eles proclamam “nós falamos sobre nós para vocês” ou “nós falamos sobre nós para nós”.

A questão apresentada nessa citação é um aspecto central da produção audiovisual do projeto VNA que proponho pensar como uma prática de autoetnografia do documentário. Nichols, um pouco adiante em sua argumentação, afirma que o documentário performático:

compartilha uma tendência reequilibradora e corretiva com a autoetnografia (a obra etnograficamente informada, realizada por membros das comunidades que são os temas tradicionais da etnografia ocidental, como as numerosas fitas gravadas pelo povo caiapó da bacia do rio Amazonas e pelos aborígenes da Austrália). (NICHOLS, 2008, p. 172-173)

Entretanto, tais considerações sobre a autoetnografia na produção audiovisual de não-ficção contemporânea não vão além da menção que o autor faz nesse trecho que acabei de citar,¹⁷ questão que será priorizada na discussão de outros dois

¹⁷ Acredito que isso se deva ao fato de o autor considerar a autoetnografia como um dos possíveis aspectos do documentário performático, da mesma forma quando indica, por exemplo, o caráter autobiográfico desses filmes,

autores, notadamente Michael Renov e Catherine Russel. Antes, contudo, julgo que seja importante apresentar, mesmo que de maneira pontual, o contexto que deu origem ao termo autoetnografia na antropologia, como também algumas publicações e autores que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento do conceito. Em seguida deter-me-ei em seu emprego e características no âmbito do documentário tal como entendido por Renov e Russel.

James Clifford publica, em 1983, um artigo intitulado “Sobre a autoridade etnográfica” que propõe traçar “a formação e a desintegração da autoridade etnográfica na antropologia social do século xx”. O antropólogo reflete sobre o fato de que nenhum método científico ou instância ética pode assegurar a veracidade das informações recolhidas em qualquer contexto de pesquisa, na medida em que relações históricas de dominação e diálogo circunscrevem-nas. Dessa forma, ele afirma que “a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade [...] no sentido de aparecer como a provedora da verdade no texto” (CLIFFORD, 2011, p. 18-21). É nessa perspectiva que o autor defende a concepção da etnografia

não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois — e muitas vezes mais — sujeitos conscientes e politicamente significativos. (CLIFFORD, 2011, p. 41)

sem, no entanto, discutir tais questões de maneira mais aprofundada. Além disso, penso que no momento em que Nichols propôs os modos de fazer cinema documentário o autor estava mais preocupado em mapear as características gerais de cada um, tarefa importantíssima para aquele momento.

A defesa desse ponto de vista baseia-se notadamente nos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin e sua proposta de linguagem polifônica. Nesse sentido, “as palavras da escrita etnográfica, portanto, não podem ser pensadas como monológicas, como a legítima declaração sobre, ou a interpretação de uma realidade abstraída e textualizada”. Pelo contrário, “a linguagem da etnografia é atravessada por outras subjetividades e nuances contextuais específicas, pois toda linguagem, na visão de Bakhtin, é uma ‘concreta concepção heteroglota do mundo’” (CLIFFORD, 2011, p. 42). A problemática colocada por Clifford está justamente na reflexão sobre as formas discursivas da etnografia, se será empregada uma narração supostamente imparcial na terceira pessoa, na qual o etnógrafo afasta-se da realidade descrita, ou, o oposto, se ele se incluirá enquanto personagem, se ele apresentará citações diretas ou indiretas dos informantes etc.

Após a publicação desse artigo, que é o resultado de uma comunicação apresentada por Clifford em dezembro de 1980, na American Anthropological Association, foi realizado em abril de 1984 um seminário na School of American Research, também nos Estados Unidos, que resultou na publicação em 1986 do livro *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, organizado por ele e George Marcus. A obra reúne dez ensaios de um grupo de experientes antropólogos, uma crítica literária e um historiador da antropologia¹⁸ cujos principais questionamentos concentram-se, como explica Clifford (1986, p. 1-26), na discussão de elementos epistemológicos, éticos, históricos e políticos do processo de construção de

¹⁸ Os antropólogos são George Marcus, Michael Fischer, Paul Rabinow, Renato Rosaldo, Stephen Tyler, Talal Asad e Vincent Crapanzano, a crítica literária é Mary Louise Pratt e o historiador da antropologia é James Clifford.

etnografias. Ele chama a atenção para o fato de que a escrita tem um papel central no trabalho do antropólogo, tanto na pesquisa de campo como na organização textual, no qual persiste uma ideologia que clama por uma cientificidade manifestada na transparência da representação.

Na contramão dessa corrente, os ensaios de *Writing Culture* revelam que essa ideologia se transformou profundamente, motivo pelo qual os autores enfatizam em suas argumentações a defesa da subjetividade, seja do etnógrafo ou dos etnografados, considerando o processo de construção dos textos etnográficos em uma perspectiva dialógica e polifônica, e criticando veementemente as convenções etnográficas que servem muito mais para elaborar uma natureza artificial e construída dos relatos culturais.

É nesse cenário profícuo que, em 1997, será publicado o livro *Auto/Ethnography: rewriting the self and the social*, obra organizada pela antropóloga Deborah E. Reed-Danahay e tributária das discussões da década anterior. A reflexão central desse livro, resultado de um painel realizado em 1995 pela Society for the Anthropology of Europe e o encontro anual da American Anthropological Association, é o termo autoetnografia. O livro reúne nove ensaios de antropólogos que aceitaram a proposição de Reed-Danahay do termo autoetnografia como ponto central que guiou sua organização.¹⁹ Daniela Versiani (2005, p. 101) explica que o termo autoetnografia não é novo, tendo sido forjado “para tentar dar conta de uma percepção recentemente intensificada e que permeia não apenas o campo das ciências humanas: a do reconhecimento da

¹⁹ Os antropólogos, além da própria Deborah E. Reed-Danahay, são Kay B. Warren, David A. Kideckel, Birgitta Svensson, Henk Driessen, Alexandra Jaffe, Michael Herzfeld, Pnina Motzafi-Haller e Caroline Brettel.

subjetividade como fator importante no processo de construção de conhecimento”, seja ligado ao campo “científico” ou ao “senso comum”. Como explica Reed-Danahay, na introdução de *Auto/Ethnography*:

o termo autoetnografia é definido como uma forma de narrativa do self que localiza o “self” num contexto social. É ao mesmo tempo um método e um texto, como no caso da etnografia. Uma autoetnografia pode ser feita tanto por um antropólogo trabalhando em uma etnografia “feita em casa” ou “nativa”, quanto por alguém que não é nem antropólogo nem etnógrafo. Pode ser feita também por um autobiógrafo que localiza a narrativa de sua própria vida no interior da narrativa do contexto social dentro do qual ela se encontra. (REED-DANAHAY citada por VERSIANI, 2005, p. 105)

O termo está associado, assim, à ideia de uma etnografia realizada por uma determinada comunidade em oposição à etnografia tradicional. Em termos históricos, sua origem remonta ao ano de 1975, quando o antropólogo Karl Heider chamou de autoetnografias “os relatos de sessenta crianças de uma escola elementar que responderam a um questionário sobre suas atividades habituais”. Outro uso aparece em 1979 em um artigo publicado por David Hayano que lhe atribuiu o sentido de um “estudo feito por um antropólogo sobre seu próprio povo, excluindo desse gênero a figura do antropólogo tradicional, que trabalha preferencialmente com um grupo ao qual não pertence”. Outro emprego interessante data de 1995 em um artigo de John Van Maanen, o qual afirma que as figuras do etnógrafo e

do nativo “reúnem-se em um mesmo indivíduo”, na medida em que “o foco principal [da autoetnografia] é a cultura à qual o antropólogo pertence” (VERSIANI, 2005, p. 101-102).²⁰

Michael Renov propõe pensar as produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa a partir do conceito de etnografia doméstica, desenvolvido em seu artigo “Domestic ethnography and the construction of the ‘other’ self”, que integra o livro *The subject of documentary* publicado em 2004. O autor não emprega propriamente o termo autoetnografia, mas sua proposta de etnografia doméstica, como mostrarei, dialoga bastante com a de Catherine Russel. A etnografia doméstica, segundo Renov, compreenderia um conjunto de trabalhos em filme e vídeo de realizadores independentes que, de certa forma, seria uma resposta para a crise da antropologia à qual me referi no item anterior, na medida em que subverte a dicotomia sujeito/objeto instaurada pelo Ocidente. As produções audiovisuais de não-ficção, denominadas de etnografia doméstica pelo autor, engajam-se “na documentação de membros da família ou, ao menos, de pessoas com as quais o realizador mantém um longo relacionamento e por isso conquistou certo nível de intimidade” (RENOV, 2004, p. 218). Aqui, o outro não é mais um “outro” exótico, uma alteridade distante e tema recorrente nos filmes etnográficos; muito pelo contrário, o “outro” trata-se de um membro da família — pai, mãe, avós, filhos ou irmãos — ou uma pessoa de sua comunidade, que serve como uma espécie de espelho para o realizador.

²⁰ O livro *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*, de Daniela Versiani (2005), constitui-se em uma interessante fonte em língua portuguesa para mais informações sobre o termo autoetnografia, embora o foco da autora seja a interseção entre a antropologia e os estudos literários, notadamente nas escritas de construção de *selves*, autobiografias ou memórias.

As características definidoras da etnografia doméstica apontadas por Renov são a consanguinidade e a com(im)pliação.²¹ A primeira relaciona-se ao fato de que é necessário que existam laços familiares entre cineasta e sujeitos filmados, embora o autor reconheça que essa relação possa ser estabelecida com outras pessoas a partir de um período de convivência, o qual geraria certo envolvimento e familiaridade.²² A segunda característica indica que é possível que existam nesses filmes momentos de complicação, embaraços e dificuldades, considerando os vínculos familiares e as relações existentes entre o realizador e os personagens, e, também, a questão de muitas vezes esses documentários elegerem para discussão temas polêmicos e tabus. Afinal de contas, o cineasta, ao mesmo tempo em que filma está implicado na história do filme, seja enquanto personagem, seja pelas relações que tem com as pessoas filmadas. Vale a pena notar que em inglês o autor emprega as palavras *implication* e *complication* para definir esse aspecto, fazendo um jogo com o termo *co(i)mplication* que traduzi aqui literalmente por com(im)pliação.

O ponto a ser destacado neste modo de etnografia audiovisual é que o desejo pelo outro se confunde a todo instante com a questão do autoconhecimento. Ou seja, é o familiar ao invés do exótico que está em jogo (RENOV, 2004, p. 218), em um movimento no qual as experiências filmadas, evidentemente pessoais em um primeiro momento, permitem uma discussão mais ampla sobre questões sociais, de identidade, memórias etc., ponto que será destacado na abordagem de Catherine Russel.

²¹ Em inglês Renov emprega o termo *co(i)mplication* (RENOV, 2004, p. 217).

²² Trata-se, como diria Claudine de France (1998), da ideia de inserção como condição para preparação dos documentários, questão que abordarei no capítulo 3.

Catherine Russel propõe no livro *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*, de 1999, o conceito de autoetnografia para pensar as produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa. Para tanto, Russel retoma a ideia de autobiografia exemplificando-a com um texto de Walter Benjamin chamado “Uma crônica de Berlim”. Como a teórica explica, a autobiografia relaciona-se com o tempo e os acontecimentos, inserindo-se, portanto, no fluxo contínuo da vida. Do citado texto de Benjamin, ela aponta que o mesmo oferece com ricos detalhes um panorama das relações sociais do período, considerando, em particular, a experiência e a observação do autor. Russel, nessa perspectiva, relaciona o conceito de autobiografia com a etnografia contemporânea, indicando que ambos têm, de certa forma, compromissos mútuos enquanto uma possibilidade para explorar identidades fragmentadas e dispersas da sociedade contra a tendência homogeneizante da indústria cultural.

Continuando sua argumentação, a autora esclarece que esse modo de autorrepresentação etnográfico tornou-se mundialmente difundido na produção audiovisual de não-ficção naquilo que Michael Renov chamou de “nova autobiografia em filme e vídeo”, ou seja, a produção ensaística (diários, autobiografias, vídeos pessoais) das décadas de 1970 e 1980 de realizadores como Jonas Mekas, dentre outros, que servem de base para a reflexão do teórico.²³ Segundo Russel, os filmes e vídeos autobiográficos tornam-se etnográficos na medida em que a história pessoal do realizador insere-se em uma formação social maior e em um processo histórico. A pesquisadora explica que o termo autoetnografia, na perspectiva adotada por ela, foi introduzi-

²³ Russel refere-se ao artigo “The subject in history: the new autobiography in film and vídeo” de Michael Renov (2004).

do por Mary Louise Pratt,²⁴ sendo entendido como um termo contrário, que surgiu em oposição à etnografia praticada pelos antropólogos. Se os textos etnográficos são meios pelos quais os europeus representam para si os outros, normalmente sujeitos, comunidades e povos subjugados, os textos autoetnográficos são aqueles em que o “outro” constrói uma resposta para ou em diálogo com as representações ocidentais.

Russel, entretanto, amplia e modifica o conceito de Pratt, pois entende que esse conceito, conforme apresentado, reafirma uma dualidade entre centro e periferia, entre um “eu” e um “outro”. A autora considera, então, a posição de James Clifford, para quem, a autoetnografia pode ser também uma forma de autorrepresentação na qual o etnógrafo pode representar a si mesmo enquanto ficção — eu acrescentaria *auto-mise en scène* ou fabulação —, inscrevendo uma duplicidade no texto etnográfico. A pesquisadora, dessa forma, reenquadra a etnografia como um autorrepresentação, na qual todo e qualquer sujeito é capaz de entrar nas formas textuais do discurso audiovisual, anunciando um rompimento total com os preceitos colonialistas da etnografia e um forte entusiasmo pelas várias possibilidades de fazer dela um tipo de antidocumentário. A autoetnografia é conceituada, segundo Russel (1999, p. 276), como “um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não autorizadas”.

Gostaria de fazer, neste momento, um breve parêntese para discutir o aspecto autobiográfico, a partir do qual Russel inicia sua discussão para propor o conceito de autoetnografia. Tanto Nichols quanto Renov mencionam em seus textos a autobio-

²⁴ Trata-se do livro *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*, de Mary Louise Pratt (1992).

grafia. Nichols (2008, p. 170), quando fala sobre o documentário performático, diz que um certo tom autobiográfico pode compor esses filmes, fato que lhes “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo”. Entendo que as considerações de Nichols sobre a autobiografia são compreendidas da mesma forma que a autoetnografia, como indiquei há pouco, sendo mais um traço das produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa. Renov (2004, p. 218), por sua vez, comenta que alguns poderiam dizer que a etnografia doméstica é um tipo de prática autobiográfica. Entretanto, o autor destaca que a etnografia doméstica é mais que uma variação do discurso autobiográfico, na medida em que o etnógrafo doméstico não fala sobre si mesmo, embora esteja com(im)plicado na narrativa audiovisual, constituindo-se, nesse sentido, em um olhar que se situa em uma fronteira tênue entre o dentro e o fora da *mise en scène* documental.

Catherine Russel, embora parta da ideia de autobiografia e relacione-a com a etnografia para propor o conceito de autoetnografia, parece-me pouco interessada em demarcações teóricas rígidas sobre esse conceito, da mesma maneira que Nichols e Renov. Em contrapartida, a autora avança, em minha opinião, consideravelmente no sentido de elencar uma série de procedimentos estilísticos sobre a autoetnografia no documentário, questão que discutirei notadamente no capítulo 4 durante a análise da dimensão estética dos documentários que integram o meu *corpus*.

A autobiografia, como se sabe, foi pensada originalmente no terreno da literatura pelos estudos de Philippe Lejeune (2008).²⁵ O conceito de autobiografia, conforme proposto por

²⁵ Refiro-me ao livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, coletânea organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha a partir de uma seleção de

Lejeune (2008, p. 14-15), refere-se à “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Para que haja a autobiografia, o autor diz que é necessária uma “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”. Dessa forma, Lejeune (2008, p. 223) destaca que, assim entendida, a autobiografia “pressupõe um compromisso explícito do autor, um ‘pacto’ de veridicidade proposto ao leitor, na maior parte das vezes em um texto preliminar”, uma introdução, por exemplo, na qual o escritor da autobiografia deixa claras as regras do jogo, embora se saiba que a verdade em questão será sempre a do autobiógrafo.

Lejeune, tendo em vista os deslocamentos feitos do termo autobiografia, reconhece a elasticidade da palavra e questiona se seria possível a existência da autobiografia no cinema no artigo “Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário” e se pergunta:

Existiriam realmente filmes em que o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo? (LEJEUNE, 2008, p. 225)

A partir desse questionamento, o autor argumenta sobre a necessidade de não se transpor, de maneira estrita, um conceito originário da literatura para o cinema. Antes, Lejeune salienta

textos de Philippe Lejeune publicados em língua francesa. A obra em questão cobre mais de 30 anos de reflexão, pesquisa e defesa do gênero autobiografia por Lejeune.

que é preciso considerar a diferença entre os meios, no caso em discussão, a escrita literária e o audiovisual. Como fazer as mesmas exigências para um e outro, sem se ter em mente as respectivas especificidades? O autor conclui que é necessário buscar na própria linguagem cinematográfica elementos que assegurariam a autobiografia neste meio como, por exemplo, o emprego da câmera subjetiva, o comentário em voz *over* em primeira pessoa etc. A perspectiva sugerida por Lejeune é, em certa medida, a postura adotada por Catherine Russel, que se preocupa mais em indicar as características estéticas e os temas recorrentes das produções audiovisuais de não-ficção autoetnográficas, perguntando-se como e para que finalidade “novas e estimulantes versões de autorrepresentação estão sendo construídas” (RENOV citado por FREIRE, 2011, p. 268), ao invés de indicar categorizações e fronteiras estanques, tendo em vista a diversidade dessas realizações.

Encerrada essa consideração pontual sobre o aspecto autobiográfico dos documentários em primeira pessoa, retomarei a discussão sobre a autoetnografia nas produções audiovisuais de não-ficção. Acredito que seja interessante pensar a ideia de autoetnografia, tendo em vista as considerações de Renov e Russel, como presente já no âmago da antropologia compartilhada rouchiana. Embora Jean Rouch não tenha empregado o termo, sua práxis cinematográfica já vislumbrava a ideia de uma autoetnografia. O momento limite da antropologia compartilhada seria aquele em que as pessoas filmadas, até então somente observadas pelos antropólogos-cineastas e, no caso de Rouch, colaborando no processo de realização dos filmes, passassem a ter justamente o controle da câmera, como previsto por ele na conclusão do seu artigo “The Camera and Man”, o qual citei como uma das epígrafes na introdução do presente livro e retomo aqui:

E amanhã? [...] Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um “cine-olho-ouvido” mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela. Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele como sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a “compartilhar” a antropologia. (ROUCH, 2003a, p. 98)

Claudine de France, que segue o legado iniciado por Rouch, revela, com outras palavras, o mesmo ideal que o antropólogo-cineasta expusera anos antes, quando, no final de seu livro *Cinema e antropologia*, tece algumas considerações sobre o futuro da antropologia fílmica:

Filmar os outros é, por certo, um dos objetivos do antropólogo-cineasta. Mas não desejaria ele igualmente que os outros pudessem, por sua vez, filmar-se e dar uma versão de sua cultura que lhes fosse própria? Cada grupo humano daria assim a imagem de sua vida cotidiana, de seus ritos, a partir de seu próprio ponto de vista. Esta imagem seria em seguida confrontada com aquela que outros grupos, por sua vez, fazem dele. Em outras palavras, o confronto de nosso próprio olhar com aquele dos outros sobre eles mesmos e sobre nós parece-nos ser o verdadeiro projeto da antropologia fílmica, uma vez que abre

caminho, de maneira irrestrita, para uma troca de olhares de possibilidades ilimitadas. (FRANCE, 1998, p. 389)

A apropriação da câmera pelos sujeitos até então somente por ela observados está no cerne da produção audiovisual de não-ficção contemporânea, na medida em que a alteridade, como estou discutindo neste capítulo, teve o seu local de referência deslocado, e passou a ser não mais apenas retratada audiovisualmente, mas, sobretudo, a realizar suas próprias filmagens. David MacDougall (1998, p. 138) argumenta, no epílogo²⁶ do artigo “Beyond observation cinema”, que a fronteira entre sujeitos observadores e sujeitos observados está cada vez menos clara, motivo pelo qual defende uma crescente troca e observação recíprocas entre ambos. Trata-se da mesma problemática levanta por James Clifford (2011, p. 18) quando aponta que, com as novas tecnologias da informação e comunicação, ter-se-ia uma “etnografia generalizada”, processo no qual as pessoas interpretam os outros e a si mesmas através dos registros audiovisuais.

É nesse deslocamento que reside a problemática de minha pesquisa, tendo em vista que o projeto VNA objetiva possibilitar e incentivar a elaboração de imagens pelos próprios indígenas. Claro está, a partir das questões que apresentei neste capítulo, notadamente dos pensamentos de Michael Renov e Catherine Russel, articulados à antropologia compartilhada/ antropologia fílmica, seguindo os caminhos de Jean Rouch e Claudine de France, o caráter autoetnográfico do projeto em tela, pois ao dar a câmera para os indígenas lhes é facultada

²⁶ Epílogo escrito para a segunda edição do livro *Principles of Visual Anthropology*, que saiu em 1995, vinte anos após a primeira publicação do artigo.

a possibilidade de escolher o que dizer, quando, onde e como filmar, a partir de uma perspectiva interna, na qual eles apresentam suas aldeias, seu cotidiano, sua história, suas festas e seus rituais, como também seus problemas sociais.

Intento, dessa forma, considerar as produções audiovisuais do VNA — aqui refiro-me aos filmes da série “Cineastas indígenas”, já explicitada por mim na introdução deste livro — como uma prática de autoetnografia no documentário a partir das propostas teóricas aqui delineadas ou, simplesmente, como documentário autoetnográfico. Pretendo mostrar a pertinência dessa abordagem na análise de meu *corpus* que será realizada nos capítulos 3, 4 e 5 e que me auxiliará, assim, a delinear a categoria de documentário autoetnográfico, cujas especificidades acredito serem melhor visualizadas no embate direto com os filmes do VNA. Contudo, antes de passar propriamente à análise dos documentários, abordarei no próximo capítulo algumas experiências pioneiras de inserção do audiovisual em comunidades indígenas nas décadas de 1960 e 1970 para deixar mais compreensível a emergência do projeto VNA nos anos 1980 no Brasil.

CAPÍTULO 2

O audiovisual em comunidades indígenas: das experiências pioneiras ao projeto Vídeo nas Aldeias

Os povos indígenas [nos anos 1970], objetos exóticos de muitos filmes, estavam preocupados em produzir suas próprias imagens, seja trabalhando com cineastas comprometidos com sua causa ou eles mesmos entrando no campo da produção de filmes e vídeos.

Faye Ginsburg (1995, p. 262).

Neste capítulo, meu objetivo é, em um primeiro momento, realizar uma apresentação de iniciativas pioneiras de inserção do audiovisual em comunidades indígenas e que entendo se constituírem em importantes marcos históricos para se refletir, posteriormente, sobre a criação do VNA na década de 1980 no Brasil. Minha intenção não é, evidentemente, fazer um histórico exaustivo de todas elas, mas indicar um conjunto de trabalhos cujos objetivos, métodos e contextos de realização oferecem-me elementos para um estudo que identifique pontos de contato (ou de afastamento) com o projeto VNA. Para tanto, selecionei, a partir de uma pesquisa bibliográfica, cinco experiências que considero fundamentais e que são discutidas em publicações, tanto da área de antropologia como de cinema sem, no entanto, se inter-relacionarem como aqui proponho.

O primeiro trabalho que abordarei foi desenvolvido com os índios Navajo na década de 1960, nos Estados Unidos, por Sol Worth, um estudioso da fotografia e do audiovisual, e por John Adair, um antropólogo. Trata-se, efetivamente, da primeira iniciativa de que se tem registro de ensinar a um grupo de indígenas o uso de uma câmera e da edição do material por eles filmado (WORTH; ADAIR, 1970; 1972).

O segundo e terceiro trabalhos consistem nas experiências de mídia indígena que tiveram início no Canadá e na Austrália, respectivamente, nos anos 1970 e 1980, e que são marcadas pelo questionamento das representações imagéticas dos povos indígenas, mas, também, como indica Faye Ginsburg (1995, p. 262), pela preocupação a respeito de quem controla a produção e a distribuição dessas imagens, tendo em vista o lançamento e a expansão dos satélites de comunicação nesses países. Isso trouxe, como explica a autora, a possibilidade ou a ameaça, dependendo do ponto de vista, de uma programação majoritariamente ocidental entrar na vida cotidiana de pessoas que viviam em localidades remotas, como é o caso do Ártico canadense e do deserto central australiano (AVISON; MEADOWS, 2000; GINSBURG, 1995; MOLNAR; MEADOWS, 2001). Discutirei ambas em conjunto, tendo em vista os inúmeros pontos de diálogo que apresentam, notadamente o fato de terem tido subsídios governamentais.

O quarto e o quinto trabalhos que discutirei foram, por sua vez, realizados no Brasil. No final da década de 1970, o cineasta Andrea Tonacci realizou o filme *Conversas no Maranhão* (1977), cuja proposta inicial previa que as imagens fossem captadas pelos índios da etnia Canela, do interior do Maranhão (ALVARENGA, 2012; CAETANO, 2008; CARELLI, 2011). Trata-se de um primeiro trabalho de Tonacci que, como se sabe, realizará outros filmes envolvendo indígenas, como a série *Os Arara*

(1980-1983) e o tão analisado e discutido *Serras da desordem* (2006). Ainda na década de 1970, o antropólogo Terence Turner, trabalhando como consultor na área de antropologia para a emissora britânica BBC, começou a fazer filmes etnográficos sobre os Kayapó até que, em 1988, fundou o projeto de Vídeo Kayapó, tendo, inclusive, recebido apoio de Vincent Carelli e Virgínia Valadão, então diretores do VNA (TURNER, 1991).

Concluída a discussão desses cinco trabalhos, deter-me-ei no projeto VNA, criado no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e cuja trajetória confunde-se com a vida de Vincent Carelli, seu fundador. Procurarei fazer uma apresentação do VNA discutindo o contexto das décadas de 1970 e 1980 que deu origem ao projeto, como também as principais personagens envolvidas nesse processo. Abordarei, ainda, algumas questões relativas ao financiamento das atividades do VNA, proveniente da cooperação internacional e de políticas públicas do governo federal, além do número de produções realizadas, o público dos documentários, a circulação dos filmes, as parcerias do projeto etc. Acredito que esse percurso poderá, por um lado, traçar um panorama das principais experiências de produção audiovisual indígenas, tendo em vista que, normalmente, elas são citadas de maneira isolada; por outro, revelar a singularidade da atuação do VNA nesse cenário, antes de passar para a análise filmica dos documentários de meu *corpus*, que será apresentada nos capítulos 3, 4 e 5.

Sol Worth, John Adair e os índios Navajo dos Estados Unidos

Sol Worth, professor de fotografia e audiovisual da Annenberg School of Communications, da University of Pennsylvania

nia, e John Adair, professor de antropologia da San Francisco State University, realizaram em 1966 um estudo para determinar se seria possível ensinar nativos estadunidenses a fazer filmes. O objetivo dos dois pesquisadores era verificar se eles realizariam filmes de uma forma diferente, isto é, em um padrão que não seguisse as convenções ocidentais, mas que refletisse a sua própria cultura e forma de perceber o mundo. A pesquisa, que contou com financiamento da universidade em que Sol Worth trabalhava e da National Science Foundation, foi feita com a participação de sete indígenas Navajo, sendo seis com idades entre 17 e 25 anos, falantes da língua Navajo e de inglês, e uma mulher de 55 anos, falante somente de Navajo. O resultado foram sete filmes de 20 minutos e cinco outros menores com duração de um a cinco minutos, realizados em 16mm.

O relato dessa experiência foi sintetizado pelos autores no artigo “Navajo Filmmakers” publicado em 1970 na revista *American Anthropologist* e que servirá de base para a discussão que farei neste item. Um desdobramento mais detalhado da pesquisa foi publicado em 1972 no formato de livro sob o título *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. A problemática do estudo de Worth e Adair pode ser resumida nas seguintes passagens:

O que aconteceria se alguém com uma cultura que faz e usa filmes ensinasse pessoas que nunca fizeram ou usaram filmes a fazê-los pela primeira vez? Eles usariam, afinal de contas, as câmeras e o equipamento de edição? Se usassem, sobre o que e como eles fariam filmes? (WORTH; ADAIR, 1972, p. 3)

Nós debatíamos se uma pessoa que previamente fora o tema de tais filmes

poderia ser treinada a usar o meio cinematográfico de tal forma que, com sua mão na câmera e seus olhos no visor da câmera, ela escolheria o que fosse de seu interesse e conseqüentemente editaria o filme. Então nós seríamos capazes de nos aproximar do registro de *sua* visão de *seu* mundo. (WORTH; ADAIR, 1970, p. 10, grifos dos autores)

Para tanto, os dois pesquisadores tomaram como base o campo da linguística, notadamente os estudos sobre sintaxe, e transpuseram para o cinema algumas questões, como: “Se o filme é uma ‘linguagem’, haveria diferentes ‘linguagens’ do filme? Haveria falantes nativos de um filme?”; “De que forma aqueles que podem discursar em um modo fílmico organizam sua comunicação?”; “Eles [no caso, os nativos], afinal de contas, codificam-na [a comunicação], e se o fazem, eles a codificam de uma forma que permite a outros compreendê-la ou inferir o seu significado?”; e “Qual a relação entre o código e a cultura na qual ela [a comunicação] é produzida e compreendida?” (WORTH; ADAIR, 1970, p. 11 e 22).

Worth e Adair adotaram alguns procedimentos metodológicos para levar a cabo o projeto. O primeiro deles era selecionar um local para o trabalho de campo que fosse propriamente uma comunidade, tanto em termos de limites fronteiriços como de pouco contato com o mundo ocidental. Várias aldeias foram visitadas até que a de Pine Springs, no Arizona, foi escolhida por apresentar poucos traços de aculturação, ser suficientemente pequena para dar um sentido estrutural de comunidade, além de ter a vantagem de se situar a apenas uma hora de carro de um aeroporto, o que facilitaria a revelação do material filmado. Além desses fatores, Adair já havia trabalhado nessa

aldeia 28 anos antes tendo, inclusive, feito um filme no local e permanecendo, desde então, em contato com um velho amigo, o pajé Sam Yazzie.

Escolhida a comunidade Navajo de Pine Springs, o segundo procedimento consistiu na definição dos participantes da pesquisa. Como Worth e Adair tinham o receio de os indígenas nada filmarem e o projeto não obter êxito, eles julgaram que seria prudente, como uma salvaguarda e também como um parâmetro para a análise comparativa que pretendiam fazer dos filmes, escolher um Navajo “*outsider*” que tivesse um conhecimento prévio sobre audiovisual. Al Clah, um jovem artista Navajo que morava em uma outra comunidade e havia feito um curso no Institute of American Indian Art, em Santa Fé, foi o primeiro selecionado. O segundo foi Johnny Nelson, um jovem que conquistara um espaço na comunidade e tinha, de certa forma, ambições políticas e era também conhecido de Adair, tendo-lhe ajudado na escolha dos demais participantes. Johnny escolheu uma jovem mulher, Susie Bennally, uma hábil tecelã que era sua vizinha, e Mike Anderson, que estava na comunidade para passar o verão. A ideia inicial de Worth e Adair era reunir somente quatro participantes.

Contudo, quando eles pensavam que a escolha dos participantes havia terminado, souberam de um dos princípios básicos do sistema de valores Navajo: o equilíbrio ou igualdade. “Se eu fosse o único homem na sala de aula, eu não me sentiria à vontade para falar. O mesmo vale para a mulher que está sozinha. É assim que é para nós, Navajo”, explicou Johnny Nelson aos pesquisadores (WORTH; ADAIR, 1970, p. 14). Johnny, então, apresentou a Worth e Adair duas irmãs para integrarem o projeto: Mary Jane e Maxine, filhas de um líder político da comunidade. Os pesquisadores formaram, assim, a equipe de cineas-

tas Navajo com três homens e três mulheres. Todos tinham visto alguns filmes antes do projeto. No desenvolvimento das atividades, contudo, o processo de filmagem tornou-se de tal maneira integrado ao cotidiano da família de Susie que Worth e Adair convidaram sua mãe, uma senhora que falava somente Navajo, para participar, considerando seu interesse e curiosidade pelo filme que sua filha realizava.

Um terceiro procedimento foi o pagamento de um cachê para os indígenas, ainda que modesto, para funcionar como um estímulo à participação deles no aprendizado da filmagem e edição, garantindo, assim, a conclusão da realização dos filmes e também a disponibilidade dos Navajo para conceder entrevistas e assistir ao material captado em conjunto com Worth e Adair. Uma vez que se constatou o interesse dos Navajo pela fotografia polaroide, o quarto procedimento adotado foi o *feedback*. Isso fez com que os pesquisadores privilegiassem, no estudo, um retorno rápido do material filmado pelos indígenas, que foi registrado em câmeras 16 milímetros. Por fim, o quinto procedimento dos estudiosos foi evitar qualquer conceito sobre o que um filme seria ou como alguém edita, incluindo questões estéticas normativas.

Tendo em vista essas estratégias, o trabalho foi realizado durante os meses de junho e julho de 1966 em um espaço cedido pela escola de Pine Springs, na qual foi organizada uma sala de aula, uma de edição e outra para a equipe de pesquisadores. Os estudantes Navajo tiveram como professor Worth, que se limitava a lhes passar as informações técnicas sobre o manuseio dos equipamentos, os estimulando a filmar o que quisessem. A regra prática, como explicam Worth e Adair (1970, p. 14), “era ensinar nossos estudantes Navajo a ‘máquina’ (filme e câmera) e somente o seu processo mecânico” para observar quais imagens “eles pro-

duziam e o tipo de lógica que eles impunham ao material registrado, quando e se eles organizavam as imagens produzidas”.

Worth e Adair relatam que, de maneira geral, os Navajo demonstraram “saber o que os filmes eram — mesmo aqueles que disseram que nunca tinham visto um —, e eles aprenderam a fazê-los rapidamente e de maneira fácil”. Os autores explicam esse resultado a partir da noção de “universais da linguagem”, segundo a qual existem elementos nas línguas aplicáveis a quaisquer falantes. No caso dos filmes feitos pelos Navajo, Worth e Adair indicam que os indígenas organizaram as imagens filmadas de maneira a juntar planos de um determinado evento formando sequências, tal como um realizador ocidental faria. Entretanto, os pesquisadores chamam a atenção para o fato de que isso não quer dizer que os cineastas nativos usaram o filme nos mesmos moldes que os não-indígenas, motivo pelo qual procuraram delinear algumas das diferenças que foram observadas na análise dos filmes realizados, tendo como parâmetro a relação entre a estrutura sintática fílmica e o universo mítico-cultural Navajo (WORTH; ADAIR, 1970, p. 23).

Destacarei, nesse contexto, as duas principais questões apontadas pelos autores nesse estudo. A primeira refere-se ao fato de que quase todos os filmes Navajo apresentavam uma quantidade significativa de planos apresentando caminhadas. O filme de Nelson, por exemplo, feito sobre a ourivesaria, era composto em sua maior parte por planos do artesão caminhando para buscar seus materiais de trabalho. De um total de 15 minutos, quase 10 mostravam o ourives caminhando. O filme de Susie, dedicado à tecelagem, teve a duração total de 20 minutos, dos quais 15 mostram sua mãe caminhando para colher plantas para preparar tinturas, dentre outras atividades. Worth e Adair (1970, p. 24) explicam que eles ficaram surpresos quando descobriram

que em muitos mitos Navajo o narrador passa grande parte de seu tempo descrevendo a caminhada, a paisagem e os locais por onde anda, dando pouca importância àquilo que na cultura ocidental seria o ponto principal da trama.

A segunda questão levantada pelos pesquisadores na análise dos filmes Navajo é que os cineastas indígenas não empregaram *close-ups* no material registrado, exceto em algumas situações. Boa parte dos planos era cortado na cabeça ou mostrava a cabeça virada, evitando, assim, filmar explicitamente o olhar das pessoas observadas. As exceções foram alguns planos nos quais se viam as pessoas filmadas olhando para o horizonte, em uma espécie de “olhar interior”, ou, no extremo oposto, olhando e sorrindo diretamente para a câmera, além de fazer caretas. Não houve mais do que cinco *close-ups* em todos os filmes. Segundo Worth e Adair (1970, p. 26), a explicação para esse gesto é que os Navajo evitam o contato olhos nos olhos, que é considerado em sua cultura como uma forma de insulto. Os pesquisadores apontam, nesse contexto, que os indígenas Navajo usam o audiovisual de uma forma diferente e significativa.

Entendo que seja importante destacar que quando Worth e Adair mencionam, no trecho que citei no início deste tópico, a preocupação de se aproximar da visão de mundo Navajo, não se tratava de uma representação da imagem indígena diferente do que era realizado até então, mas de se pensar em padrões, códigos, regras, convenções ou mesmo em leis gerais que tornariam possível a comunicação fílmica Navajo. Enfim, em uma gramática cinematográfica diferente, que fosse baseada em um ponto de vista dos nativos. Essa é justamente a crítica que Ginsburg (1995, p. 262) faz a Worth e Adair, na medida em que o projeto focou-se sobremaneira nos elementos fílmicos e pouco no contexto social.

Nesse sentido, a autora destaca, por exemplo, a negociação inicial entre Adair e o pajé Sam Yazzie para a realização do trabalho com os Navajo de Pine Springs, relatada na introdução do livro *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Quando Adair lhe explicou os objetivos do trabalho, Sam lhe perguntou se fazer filmes faria algum mal para as ovelhas. Adair lhe respondeu que não. Sam, então, lhe perguntou se fazer filmes traria algum benefício para as ovelhas. Adair lhe respondeu novamente que não. Após refletir um pouco, Sam lhe disse: “Então, porque fazer filmes?”. Worth e Adair reconhecem que a pergunta feita pelo pajé continua a assustá-los, não sendo, tampouco, respondida no livro (WORTH; ADAIR, 1972, p. 4-5).

Para Ginsburg (1995, p. 262), a falha de ambos foi desconsiderar seriamente as diferenças culturais dos indígenas sobre fazer imagens e assistir a elas, embora tais interesses já tivessem sido trazidos à tona na negociação com Sam, descrita acima. Essa metáfora das ovelhas explica, de acordo com James Faris (2006, p. 172), que Worth e Adair não levaram em conta elementos fundamentais como o debate sobre o querer, o desejo e o consumo dos filmes por parte dos indígenas. Faris levanta, inclusive, a discussão polêmica sobre até que ponto as comunidades indígenas estão fazendo filmes por que querem ou fazem porque antropólogos, cineastas e pesquisadores querem que elas os façam.²⁷ Entendo, nessa perspectiva, que o projeto com os índios Navajo constituiu-se muito mais em um estudo de Worth e Adair, tendo em vista o seu caráter de pesquisa

²⁷ Trata-se de se pensar na questão da pragmática dos filmes de não-ficção, conforme apontada por Carl Plantinga (1997), que se refere ao estudo de como as não-ficções são usadas para desempenhar várias funções sociais conforme os propósitos de seus realizadores.

acadêmica, do que propriamente em conceder a câmera aos indígenas e lhes dar condições de produzir suas próprias imagens, questão que será a tônica das outras duas experiências que discutirei a seguir, ocorridas no Canadá e na Austrália, mais especificamente no campo da radiodifusão.

A mídia indígena entre os aborígenes canadenses e australianos

Shannon Avison e Michael Meadows (2000, p. 1-2) destacam que, apesar de as produções de rádio, televisão e, mais recentemente, as multimidiáticas na internet, serem o que predomina no imaginário popular, é justamente a imprensa que está na base da indústria de comunicação autóctone no Canadá e na Austrália. Trata-se, com efeito, da primeira tecnologia a que os povos nativos tiveram acesso. Entendo que é importante notar que os autores empregam o termo “indústria de comunicação autóctone”. Além dele, na argumentação de Avison e Meadows também aparecem, dentre outros, “sistemas de comunicação aborígene” e “mídia aborígene”. Esse emprego, como salienta Ginsburg (1995, p. 257-258), é importante na medida em que evoca as grandes estruturas institucionais midiáticas (cinema, internet, jornal, rádio e televisão) que tanto subjugam especificidades e preocupações locais em prol de interesses comerciais. Procurarei, nesse contexto, apresentar aqui um panorama das experiências de mídias indígenas no Canadá e na Austrália.

Helen Molnar e Michael Meadows (2001, p. 152-153) explicam que a produção midiática contemporânea dos indígenas no Canadá emergiu de uma longa tradição de apro-

priação por esses povos das novas tecnologias da informação e comunicação no Norte da América. Esse processo remonta ao ano de 1946 com a publicação do jornal *Native Voice*, um marco no jornalismo impresso, o qual ainda era veiculado no final da década de 1990 pela Native Brotherhood of British Columbia, associação aborígine formada em 1931. Em um período de poucos anos, os autores destacam que outras associações semelhantes foram criadas, como a Indian Association of Canada, em 1939, a Union of Saskatchewan Indians e a Union of Ontario Indians, ambas em 1946, e a Manitoba Indian Brotherhood no final da década de 1940. Essas organizações e muitas outras que se seguiram atuaram como centros de comunicação para suas comunidades, desempenhando um importante papel notadamente por três questões. A primeira refere-se a então recém-conquistada literacia dos aborígenes canadenses. Às vezes, os jornais publicados eram bilíngues ou mesmo trilingues, destacando acontecimentos locais a partir de uma perspectiva indígena. A segunda trata da característica de atuarem como um instrumento de comunicação com um grupo específico, ou seja, como um veículo interno. Por fim, destaca-se a função de apresentar as visões de um dado grupo indígena para pessoas de outras comunidades ou não-indígenas, voltando-se, assim, para um potencial público externo.

Inserido no contexto dos centros de comunicação nativos, o governo canadense criou, em 1963, um fundo para o financiamento dessas produções. A criação de um programa de rádio em Alberta, no ano de 1968, na língua indígena Cree foi expandida com o surgimento da Alberta Native Communications Society e a publicação mensal do jornal *Native People*, que passou a ser publicado, a partir de 1983, sob o nome *AMMSA Newsletter*, sigla de Aboriginal Multi-

media Society, e, em 1986, recebeu o nome de *Windspeaker*, mantido até hoje. Outros jornais que surgiram nesse período foram: *Calumet* (1968), *New Breed* (1969), *Agenutamagen* (1971), *Brotherhood Report/Native Press* (1971), *Kinatuinamot Ilengajuk* (1972), *Ontario Native Examiner* (1972), *Ajemoon* (1973), dentre outros (MOLNAR; MEADOWS, 2001, p. 153-154). A expressividade dessas publicações é tanta que, segundo dados do Departamento de Assuntos Indígenas do Norte do Canadá, cerca de 40 publicações nativas existiam antes de 1970. A partir daí, 191 publicações nativas apareceram, muitas delas esporádicas, e aproximadamente 91 ligavam-se a uma tendência de autodeterminação do campo da comunicação.

O governo do Canadá estabeleceu, em 1973, o Native Communications Program, que foi responsável pela fundação de vários jornais e de outros meios de comunicação aborígenes. Por um lado, essa ação representou a consolidação de vários projetos e organizações indígenas do setor, tendo em vista as dificuldades de manutenção financeira a longo prazo das mídias nativas canadenses, pois poucas tinham estabilidade. Por outro lado, o referido programa também significou uma espécie de “feudalização” dos meios de comunicação que, como salientam Molnar e Meadows, foram obrigados a se adequar aos padrões de mercado, passando de um modelo de espectador enquanto cidadão para o de mero consumidor (MOLNAR; MEADOWS, 2001, p. 155). Contudo, é inegável, apesar da crítica apontada pelos autores, a importância do Native Communications Program — que perdurou até a década de 1990 — para o fortalecimento das mídias nativas, inicialmente impressas e que, nos anos seguintes, expandiram-se para outros suportes, como o rádio e a televisão.

No caso específico do rádio, embora as primeiras transmissões tenham ocorrido no Norte do Canadá, no final da década de 1920, os nativos tiveram que esperar até 1960 para ouvir os primeiros programas transmitidos em suas línguas pela Canadian Broadcasting Corporation (CBC), a rede pública de rádio e televisão do país. Inicialmente, os Inuit foram contratados apenas como tradutores e, posteriormente, como profissionais da emissora — é o caso do jornalista e locutor de rádio Jonah Kelly, um Inuit, que comemorou 30 anos de parceria com a CBC em 1996, tendo lá trabalhado até o ano seguinte, quando se aposentou.

Com a chegada da tecnologia via satélite, a programação tornou-se acessível às comunidades Inuit do Norte, além de ter facilitado a expansão das rádios aborígenes que se destacaram por seu caráter comunitário. Paralelamente a esse processo, uma série de projetos experimentais em áudio e vídeo, na década de 1970, mostrou que os Inuit poderiam produzir seus programas de televisão em seu próprio canal. Esses experimentos prosseguiram notadamente entre 1978 e 1981. Um relatório do Comitê Therrien — dedicado a problematizar a extensão do serviço de radiodifusão para o Norte e comunidades remotas —, intitulado *Os anos 1980: uma década da diversidade*, proveu o cenário para o desenvolvimento de uma política de rádio e televisão nativas que culminou com a fundação da Inuit Broadcasting Corporation, cujo primeiro programa foi veiculado no dia 11 de janeiro de 1982 (MOLNAR; MEADOWS, 2001, p. 158-164).

A falta de recursos e as dificuldades com a veiculação da programação — através da CBC, os programas iam ao ar somente após as 23 horas — foram problemas frequentes para a Inuit Broadcasting Corporation até 1992, ano em que as

comunidades indígenas canadenses testemunharam a criação da Television Northern Canada, um canal de televisão nativo, sem fins lucrativos, formado por várias associações de comunicação nativas. O principal objetivo era fornecer uma programação de qualidade para as audiências do Norte — até então refêns dos conteúdos televisivos veiculados pelo Sul do país —, programas educativos, informativos e de notícias locais nos idiomas indígenas. A Television Northern Canada transformou-se, em 1998, na Aboriginal People's Television Network que tinha a meta de tornar-se uma emissora nacional, chegando, inclusive, às audiências da região Sul do Canadá através da transmissão via cabo (MOLNAR; MEADOWS, 2001, p. 164-167). Um comunicado para a imprensa da Aboriginal People's Television Network dizia na época que:

A decisão do Conselho de Radiodifusão e Telecomunicações do Canadá abre caminho para a primeira emissora de televisão pública e aborígine do mundo dedicada a histórias de/sobre pessoas aborígenes do Canadá e de outras partes do mundo.

Segundo estudos de audiência e de mercado publicitário realizados nos anos seguintes à sua criação, praticamente todos os indígenas do Norte assistiam à televisão no período, notadamente aos programas nativos, os quais revelaram índices de aprovação de cerca de 80% dos espectadores, tanto aborígenes como não-aborígenes. Destacou-se, também, o interesse de espectadores do sul do Canadá em assistirem a programas em vários idiomas, fato que levou a emissora em pensar na legendagem em inglês de conteúdos em línguas nativas, além de

expandi-los para a internet, disponibilizando-os, por exemplo, no YouTube. Nos anos 2000, cerca de 60% da programação da emissora era transmitida em inglês, 25% nas línguas aborígenes, e 15% em francês.

Vejam, agora, o caso da Austrália. Faye Ginsburg (1995), em um artigo intitulado “Mediating culture: indigenous media, ethnographic film, and the production of identity”, destaca duas significativas experiências audiovisuais indígenas na Austrália que representam, com efeito, dois modelos de produção que surgiram praticamente no mesmo período: a primeira é a da Central Australian Aboriginal Media Association, mais conhecida como CAAMA; a segunda é a Warlpiri Media Association (WMA). Ambas as experiências são consequência do lançamento do primeiro satélite de comunicação do governo australiano, o AUSSAT, e, no caso da WMA, como discutirei mais adiante, criada em função disso. O AUSSAT tornou possível a introdução da televisão em regiões remotas da Austrália, incluindo muitas comunidades aborígenes.

A CAAMA é, segundo Ginsburg (1995, p. 274), um dos projetos de mídia aborígene mais bem-sucedido do mundo, tendo começado suas atividades como uma rádio FM. Fundada em 1980 por dois indígenas e um não-indígena, a emissora tornou-se uma das mais populares na região Norte da Austrália. Sua programação mistura rock aborígene, *country western* e discussões de notícias de interesse dos aborígenes em seis línguas nativas e inglês. Em 1984, uma unidade de vídeo foi criada e, inicialmente, produziu uma série de vídeo-cartas de uma hora em inglês e outras línguas aborígenes para circular nas comunidades sem acesso à rádio. No ano seguinte, com o lançamento do AUSSAT, ficou claro que a televisão comercial atingiria em pouco tempo as áreas isoladas da Austrália, fato

que preocupou os líderes da CAAMA acerca do potencial destrutivo que isso poderia ter.

Tendo em vista essa situação, a CAAMA fez uma tentativa para conseguir a licença de um satélite para a região central da Austrália como uma asserção simbólica da presença, dos interesses e das preocupações dos povos nativos. Para surpresa dos dirigentes da instituição, a solicitação foi levada a sério e em janeiro de 1987, após uma longa batalha contra os interesses comerciais, bem como a oposição do governo do *Northern Territory*, a CAAMA conquistou a licença dos serviços de televisão, tornando-se a primeira emissora comercial aborígine do mundo. A emissora recebeu o nome de *Imparja* que, em uma das línguas nativas, quer dizer “traços” ou “pegadas”. Ginsburg indica que a emissora tem tido um grande sucesso e tem uma boa aceitação por parte dos espectadores, indígenas e não-indígenas. A autora cita vários programas da *Imparja* de informação veiculados em línguas nativas e com legendas em inglês, que tratam de assuntos diversos e promovem debates sobre as questões aborígenes. Destaca-se, inclusive, a produção de uma série e de um programa de música nativa, além de um conjunto de filmes independentes realizados por ou sobre os nativos (GINSBURG, 1995, p. 275-276).

Apesar de seus méritos, Ginsburg aponta também algumas críticas sobre a *Imparja*, levantadas pelos próprios aborígenes. A primeira delas refere-se à pouca quantidade de programação nativa veiculada pela emissora, cerca de duas a três horas por semana. A segunda trata da preocupação da *Imparja* por um excessivo padrão de qualidade, normalmente relacionado às questões técnicas. Isso, por um lado, limita o uso de material audiovisual produzido pelas associações aborígenes,

como a WMA, que discutirei a seguir; por outro, restringe a produção da emissora, tendo em vista os altos custos envolvidos para obtenção do referido “padrão”. A terceira questão problematizada aborda a publicidade. A programação aborígene, normalmente, não é lucrativa e os anunciantes, em sua maioria comerciantes locais, não veem os nativos como consumidores. Por fim, o fato da Imparja ter somente 10% de seu quadro de funcionários aborígenes também é problematizado (GINSBURG, 1995, p. 277).

A WMA, por sua vez, tem uma história bem diferente. Com o lançamento do satélite AUSSAT, o Instituto Australiano de Estudos Aborígenes contratou, em 1982, o pesquisador americano Eric Michaels, um antropólogo especialista em questões audiovisuais, para realizar um estudo no país e avaliar o impacto da cultura midiática nos espectadores aborígenes. Os nativos falantes da língua Warlpiri, da comunidade de Yuendumu, na região do deserto central australiano, no noroeste de Alice Springs, foram os escolhidos. Michael também capacitou aborígenes para produzir vídeos na perspectiva das preocupações nativas e que poderiam atuar, de certa forma, contra o imaginário veiculado pelas televisões comerciais. Foi nesse contexto que a WMA surgiu, tendo, inclusive, produzido 50 fitas entre 1982 e 1984 sobre danças tradicionais, esportes locais ou mesmo o massacre dos Warlpiri pelos brancos. Esse material foi, inicialmente, realizado com finalidades didáticas e, depois, chegou a ser veiculado, através de um transmissor local, na televisão estatal, a Australian Broadcasting Corporation. Ginsburg relata que, em 1992, quando ela visitou a comunidade de Yuendumu, as atividades da WMA haviam se expandido para incluir um novo e bem-sucedido projeto intitulado *Manyu-Wana*, traduzido por “apenas por alegria”. Coordenado

por professores aborígenes e não-aborígenes, tratava-se de um programa feito com crianças da própria comunidade para que elas aprendessem algo sobre histórias nativas em suas próprias línguas. O processo criativo era colaborativo e improvisado, na medida em que os habitantes de Yuendumu traziam sugestões de ideias e as crianças eram as estrelas do programa, que era filmado e editado por David Batty, um veterano da CAAMA (GINSBURG, 1995, p. 268-269).

Longe de esgotar a discussão sobre a mídia indígena entre os aborígenes canadenses e australianos, procurei indicar os principais pontos que julgo interessantes dessas duas experiências que mostram de que maneira a mídia pode atuar como uma ponte cultural e educar os não-nativos sobre os assuntos aborígenes. Destaco, nesse sentido, o caráter pioneiro de ambas. No caso do Canadá, penso que é fundamental indicar o papel governamental em fomentar e, sobretudo, dar subsídios para as comunicações nativas, tendo criado a primeira emissora de televisão pública indígena, a Aboriginal People's Television Network. No caso brasileiro, como discutirei ainda neste capítulo, somente a partir de 2003 é que se começa a ter uma presença do Estado com o Ministério da Cultura. Os exemplos australianos também são interessantes por representarem dois possíveis modelos: a *Imparja*, uma emissora de televisão comercial aborígene e a *WMA*, como um centro de produção audiovisual nativo. Entendo que são experiências consolidadas que poderiam muito bem servir de referência para que se pensasse em algo semelhante no Brasil. O próprio Vincent Carelli (2011, p. 50), fundador do VNA, afirmou que “sonhando alto, poderíamos ter, em médio prazo, uma rede nacional de cineastas indígenas alimentando seu espaço próprio na TV pública brasileira”.

Andrea Tonacci e o filme *Conversas no Maranhão*

A obra cinematográfica do cineasta Andrea Tonacci revela um percurso singular no cenário do audiovisual brasileiro, que vai do cinema marginal ao documentário sobre índios. Seu primeiro filme, o curta *Olho por olho*, de 1965, mostra a errância de um grupo de jovens por São Paulo dentro de um carro até que decidem partir para a agressão gratuita contra um desconhecido. Trata-se de um filme sobre o movimento da imagem e a confusão do som. Em 1967, Tonacci realizou *Blá-blá-blá*, seu primeiro filme mais maduro. Estrelado por Paulo Gracindo, *Blá-blá-blá* retrata um ditador que tenta justificar, por meio da televisão, seu programa de governo, um casal de guerrilheiros e um debatedor da situação política do momento. Consiste em uma crítica à política como discurso, mostrando o emprego dos meios de comunicação de massa de uma forma que a manipulação vira-se contra o manipulador.

O cineasta dirigiu, em 1973, seu primeiro longa, *Bang Bang*, filme que tem uma narrativa completamente *nonsense*: um homem, envolvido em várias situações que não consegue controlar, serve de fio condutor para a ação que se desenrola em torno de uma quadrilha maluca que é formada por um bandido cego, surdo e mudo, cuja pistola dispara a esmo, outro bandido narcisista e um terceiro, a mãe de todos, que come o tempo todo. Em 1975, Tonacci realizou *Jouez encore, payez encore* (*Interprete mais, pague mais*), seu segundo longa-metragem sobre a conturbada montagem da peça *Os autos sacramentais*, de Calderón de la Barca, em adaptação para o teatro de Carlos Queiroz Teles, com produção de Ruth Escobar, direção e cenografia de Vitor Garcia. O filme foi gravado em vídeo em preto e branco e também em 35 e 16mm com som direto (RAMOS; MIRANDA, 2012, p. 541).

O cineasta Andrea Tonacci, como sintetizam André Brasil e Cláudia Mesquita (2012, p. 8), faz “um cinema que valoriza o processo em detrimento do resultado imediato, mas que, em contrapartida, exercita o rigor e a concentração”, enfim, “um trabalho vigoroso e exigente que se endereça ao espectador sem complacência”. Trata-se justamente de um metacinema em que, como lembra Ismail Xavier (2012, p. 396), “o questionamento da linguagem dominante no cinema cria um jogo em que a diegese passa por uma fragmentação mais radical e acentua sua função de pretexto”, fazendo valer “mais o desafio à percepção, a ênfase no aspecto construtivo da imagem e do som”. Esses são elementos fortemente presentes, por exemplo, em *Bang Bang*, filme que, segundo Xavier:

Neste, Tonacci monta uma estrutura de tema e variações em torno da situação clássica de perseguição no cinema; enreda figuras grotescas de bandidos numa ação sem continuidade que se torna pretexto para jogo de composição espacial onde tudo sempre recomeça, o cineasta dando prioridade ao processo, não ao produto final, e ironizando a narrativa clássica e sua pergunta pelo *e depois* até o desenlace. (XAVIER, 2001, p. 70, grifos do autor)

E foi no cenário dessas experimentações cinematográficas que surgiu no cineasta o desejo de possibilitar ao outro que participasse da construção sobre sua própria imagem. Trata-se de uma discussão que, como se sabe, não era exclusiva de Tonacci. Muito pelo contrário, o desejo de dar voz ao outro, como indica Xavier (2001, p. 91), que emergiu após a crise das totalizações

do intelectual, “trouxe dentro de si a problematização do contrato cineasta-povo”. O pesquisador cita, por exemplo, o filme *Congo* (Arthur Omar, 1972), no qual se discute a própria possibilidade de falar sobre temas alheios à vivência do cineasta, ou ainda *Jardim Nova Bahia* (1971) e *Tarumã* (1975), ambos de Aloysio Raulino: o primeiro é um documentário sobre Deu-trudes Carlos da Rocha, personagem que também maneja a câmera e tem seu nome, inclusive, presente nos créditos, tendo em vista que filmou um terço das imagens; o segundo é realizado com base no depoimento de uma camponesa que, quase sempre, decide o fluxo sobre suas palavras.

No caso específico de Andrea Tonacci, o outro não era o povo, a classe trabalhadora e tampouco pertencia a sua sociedade. O cineasta explica que:

A tecnologia era uma coisa que me intrigava, um instrumento que foi criado pela nossa cultura, pela nossa civilização, a produção e reprodução de imagens. É como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo, que cria a memória como uma forma de poder, que usa a câmera como um instrumento de fixação de imagens. Quem era esse outro olhar? Era o índio que nunca viu um instrumento desses nem nunca pensou em produzi-lo, e a vivência dele é praticamente a da impermanência das coisas. Nós fazemos coisas para permanecer, a imagem para nós está ligada à permanência. (ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007, p. 243)

Tonacci prossegue dizendo que:

Quando surgiu o vídeo portátil, a imagem que se fazia podia ser projetada no mesmo instante e poderia se intuir o significado de alguma intencionalidade do olhar. Porque pode-se ver na hora o como e o que está sendo feito, o que não é possível no processo do filme, que tem que revelar, e só depois é visto — a gente passou a ter no próprio instante a relação com aquilo. Como acontecia com as fotos de polaroide, por exemplo, que todo mundo podia ver na hora. [...] me parecia que através dessa tecnologia fosse possível perceber visualmente o outro, fosse possível, ao ver essas imagens, ver o mundo pelo olhar do outro. (CAETANO, 2008, p. 100)

A ideia do outro poder participar da construção de sua própria imagem tornava-se possível com o vídeo. Tratava-se, como diz o cineasta, de “uma fantasia”, de “uma ilusão” sua “de reconhecer o outro através de seu ‘olhar’, através do vídeo” (CAETANO, 2008, p. 99-100). Andrea explica que tinha alguns amigos antropólogos trabalhando com os Guarani, os Tupininquim etc., tendo documentado várias situações com o uso do vídeo portátil. O cineasta ressalta que: “E eu ajudava os índios a utilizar o vídeo portátil como instrumento que poderia ser eventualmente deles. Estava ansioso para buscar uma forma mais livre de ser, e a tecnologia parecia um instrumento de libertação, e não de dominação” (ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007, p. 243).

Foi nesse contexto que *Conversas no Maranhão* foi realizado em 1977 com os indígenas da etnia Canela Apanyekrá,

da aldeia de Porquinhos, no município de Barra do Corda, no interior do Maranhão. Tonacci partiu para o Maranhão na companhia dos antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira e do cineasta Walter Rogério, responsável pelo som do documentário. Além de dirigir o filme, Tonacci também foi o responsável pelas imagens enquanto aos dois antropólogos — que também eram amigos de Vincent Carelli, com quem tinham estudado na Universidade de São Paulo e trabalhado na Fundação Nacional do Índio (Funai) — coube o contato e o diálogo com os indígenas. A equipe, após chegar à aldeia de Porquinhos, deixou o equipamento de filmagem guardado em caixas durante cerca de 20 dias até que se estabelecesse uma relação mínima com os indígenas, “um entrosamento”, como diz o cineasta (ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007, p. 244), ou inserção junto às pessoas filmadas (FRANCE, 1988, p. 344).²⁸ O documentário foi filmado em cerca de dois meses.

A ideia inicial era que as imagens fossem feitas em vídeo portátil, equipamento que, infelizmente, não foi conseguido pela equipe. No lugar, Tonacci explica que usou uma câmera super 8 e a Éclair NPR 16mm, tendo conseguido mostrar algumas fotografias para os indígenas. O documentário aborda o processo de demarcação das terras dos Canela. O cineasta explica que o antropólogo Gilberto Azanha havia descoberto uma falsificação dos mapas e que o governo estava fazendo, portanto, “uma demarcação fajuta”. “Mas sem a força, sem os índios fazerem isso, a coisa ia continuar. Então é um trabalho de intervenção, de defesa dos direitos do outro”, argumenta Andrea (ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007, p. 250).

²⁸ No próximo capítulo, discutirei mais detalhadamente a importância da inserção do cineasta junto às pessoas filmadas para a realização de um documentário.

O cineasta chegou, inclusive, a dar a câmera super 8 para que os indígenas filmassem:

Eu lhes entregava a maquininha de super 8 e falava: “Você olha aqui dentro e foca naquilo que você quer que fique e que seja visto por outros, então aperta o botão. Prrr...” Assim eles viram como a coisa funcionava. Tudo isso sem nenhum conceito, sem nenhuma teorização, sem nenhuma invenção. Não havia comunicação verbal entre mim e os índios, eu não falava nenhuma palavra de Gê Canela e o Gilberto ainda falava pouco. E, então, o que eles filmaram? Eu não vou ficar interpretando porque o resultado pode ser um erro de colocação da maquininha no olho: os Canela pegavam a câmera na mão e muitas vezes não sabiam nem em que posição aquilo tinha que ficar. Em um dos filminhos, tudo está da cabeça para cima, as pessoas são só as suas cabeças, as casas são só os telhados, as árvores são só as suas copas... Os resultados podem ser erros de postação do olhar. (ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007, p. 243-244)

Como essa proposta não deu certo, Tonacci assumiu ele mesmo a fotografia do documentário e a participação dos indígenas se deu de outra maneira, até então imprevista. O cineasta deixou que os indígenas, de certa forma, o dirigissem dizendo aquilo que queriam que fosse filmado. A partir do momento em que os Canela entenderam que alguém veria aquele material, eles começaram a falar para a câmera se queixando da demar-

cação de suas terras pelo governo, que os limites estavam errados, que o espaço era muito pequeno etc. É justamente nesse sentido que Tonacci diz que *Conversas no Maranhão* é um filme feito com os índios. É interessante observar, inclusive, que o cineasta diz que o filme é um “documento” e não necessariamente um “documentário”, na medida em que se tratava de uma declaração dos índios que queriam ser ouvidos pela sociedade brasileira. O nome “documento” estava, segundo o cineasta, presente em um cartaz do filme: “Um documento filmado... Porque era como se eles (os indígenas) estivessem mandando um papel escrito, ou uma voz falada no recado, era um documento...” (ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007, p. 254-255).

Fernão Pessoa Ramos (2012, p. 190) lembra que a narrativa de *Conversas no Maranhão* não toma posição, tampouco acusa alguém, sendo os próprios índios que, no desenvolver do filme, formulam suas reclamações. Penso ser interessante destacar aqui os vários depoimentos dos indígenas presentes no filme. Tonacci, sem pressa, escuta cada um deles que desabafa diante da câmera, no ritmo próprio de “conversas” em longos planos. Em alguns momentos, a câmera divaga, passeia pelo ambiente, retorna para o depoente, flutua novamente, oferecendo belíssimos planos para o espectador. Nesse sentido, Ramos salienta que:

A força do filme está na tranquila poesia de suas imagens, no seu ritmo que não violenta o tempo da sociedade que trata, na sua capacidade única de penetrar nos meandros do índio de forma sensível e profunda. (RAMOS, 2012, p. 191)

Entendo que seja importante ressaltar duas questões acerca de Andrea Tonacci tendo em vista o presente capítulo. A primeira refere-se ao fato de que, após *Conversas no Maranhão*,

o cineasta recebeu duas bolsas da Fundação Guggenheim, tendo viajado para o Sul dos Estados Unidos, América Central e América do Sul, visitando reservas indígenas e tomando conhecimento de muitos projetos nessa área (ZEA; SZTUTMAN; HIKIJI, 2007, p. 246). O cineasta realizou outros filmes, como *Guaranis do Espírito Santo* (1979), *Tupiniquins do Espírito Santo* (1979) e *Guaranis de Parelheiros* (1979), e, em particular, a série *Os Arara* (1980–1983), resultado de um projeto do cineasta de filmar o primeiro contato com esse grupo indígena, o qual foi viabilizado através de um contrato com a TV Bandeirantes que previa a produção e exibição de três episódios com cerca de 60 minutos cada um.²⁹

A segunda questão é que foi nesse contexto que o cineasta, no final da década de 1970, procurou o recém-criado Centro de Trabalho Indigenista, no qual atuavam os já citados antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, e também Vincent Carelli, com a proposta do Inter Povos, um projeto de comunicação intertribal. Como explica Carelli (1987, p. 42), o caráter pioneiro da iniciativa de Andrea Tonacci não obteve sucesso, tendo em vista que o vídeo ainda estava nos seus primórdios e não havia a constituição de uma rede de distribuição, questões que fizeram com que os grupos de apoio ao movimento indígena acabassem permanecendo fechados à proposta. Quase uma década mais tarde, em 1986, com o surgimento do VHS *camcorder*, Vincent Carelli diz que resolveu retomar a ideia de Tonacci e assim começou o VNA, cujo processo de criação discutirei no final deste capítulo.

²⁹ Após os dois primeiros episódios terem ido ao ar, Clarisse Alvarenga (2012, p. 38) explica que houve um desentendimento entre a diretoria da emissora e o cineasta, o que inviabilizou a finalização do terceiro episódio. Isso não impediu que Tonacci prosseguisse com o projeto, tendo, inclusive, filmado a última parte do trabalho que permanece inacabada até hoje.

Os índios Kayapó e o uso do vídeo

O antropólogo Terence Turner, professor de antropologia da University of Chicago, teve uma interessante experiência de produção audiovisual no Brasil com os indígenas da etnia Kayapó, a qual se encontra relatada em inúmeros trabalhos. Desses, destaco notadamente os artigos de sua autoria “The social dynamics of video media in an indigenous society: the cultural meaning and the personal politics of video-making in Kayapó communities”, publicado em 1991 na *Visual Anthropology Review*, e “Defiant images: the Kayapó appropriation of video”, publicado em 1992 na revista *Anthropology Today*. Turner começou a fazer filmes etnográficos sobre os Kayapó em 1976, ano em que trabalhou como consultor antropológico para uma série de filmes da BBC intitulada *Other People's Lives*. O filme foi realizado na comunidade de Mentuktire que manifestou um grande interesse pelo processo audiovisual.

Naquele momento, entretanto, Turner diz que nenhum dos indígenas havia tido uma experiência prática de filmagem, apesar do contato que os Kayapó já tinham, desde os anos 1950, com antropólogos e jornalistas que, inclusive, filmaram o primeiro contato pacífico entre indígenas e não-indígenas por volta de 1952. A relação dos Kayapó com as novas tecnologias da informação e comunicação foi intensificada no final da década de 1960 quando eles começaram a adquirir gravadores de áudio para registrar seus rituais, fazendo, inclusive, uma troca de fitas cassetes entre as diversas aldeias. Nos anos seguintes, eles também aprenderam a manusear os transmissores de rádio da Fundação Nacional do Índio, instalados em suas comunidades, tendo estabelecido uma espécie de rede radiofônica ligando as comunidades Kayapó do sul do Pará e de Mato Grosso, além

de terem começado a colecionar fotografias em que eram representados, trazidas por antropólogos, jornalistas e outras pessoas, e também a transitar pelas cidades brasileiras, onde tomaram contato com a televisão e o cinema (TURNER, 1991, p. 68).

Esse cenário possibilitou que, na década de 1980, fosse criado o projeto *Mekaron Opoi D'joi* para ensinar aos Kayapó o uso de câmeras de vídeo e a troca de mensagens entre as aldeias. Na língua Jê, falada pelos Kayapó, o título do projeto quer dizer “Ele que cria imagens”. A tecnologia do vídeo foi, como indica Turner (1991, p. 69), fundamental para o projeto que surgiu como uma resposta às iniciativas dos Kayapó, em particular dos líderes indígenas Megaron e Payakan, que viam na incorporação de tecnologias e saberes ocidentais uma estratégia de enfrentamento para fortalecer suas posições, ainda mais no contexto do período.

O *Mekaron Opoi D'joi* teve à sua frente Luiz Henrique Rios e Renato Rodrigues Pereira, dois antropólogos ligados à produção e à criação em vídeo, e Mônica Feitosa, uma cineasta e profissional de televisão, que foram contatados pelo chefe do Parque do Xingu, Olimpio Serra. Os três relatam que partiram rumo às comunidades Kayapó de Mentuktire, Kubenkakre, A'ukre e Gototire, no Xingu, em 1985, para verificar até que ponto era verdade o que ouviram:

Alguns grupos indígenas do Xingu estavam interessados em “aprender a filmar”. Logo eles, cuja expressiva vida cerimonial atraía levas de cinegrafistas. Logo eles, cartões postais da nacionalidade, saudáveis ilustrações do “verdadeiro-índio” e, até a poucos anos, exemplos mimados da contraditória política indigenista brasileira. (RIOS; PEREIRA; FEITOSA, 1987, p. 81)

O projeto foi conduzido com recursos dos próprios indígenas e dos antropólogos e da cineasta, os três ligados à produtora Veneta Vídeo do Rio de Janeiro. Rios, Pereira e Feitosa explicam que, inicialmente, colocaram-se a serviço dos indígenas, gravando em VHS o que eles sugeriam, como a construção da nova aldeia, a abertura de roças, a realização de caçadas, de festas e rituais de iniciação. O material gravado era reproduzido praticamente todos os dias em sessões de TV que reuniam a maior parte dos indígenas da aldeia. Filmes de outros povos e imagens antigas dos Kayapó também eram exibidos. Dois jovens indígenas foram, então, designados pela comunidade a aprender a filmar. “Um deles saiu-se tão bem que em pouco tempo circulava com desenvoltura, seguido por um séquito de crianças, a registrar o dia a dia xinguno” (RIOS; PEREIRA; FEITOSA, 1987, p. 81).

Como resultado, Rios, Pereira e Feitosa (1987, p. 82) relatam que quase 30 horas de material foi gravado. Não se trata, como salientam, de algo pronto, editado ou sistematizado, mas um material bruto registrado segundo os interesses dos Kayapó. Os profissionais assinalam que, no início de 1987, os indígenas obtiveram como parte do pagamento devido por uma equipe de televisão britânica, uma unidade completa de gravação de *videotape* e, para surpresa, chegaram a ver em um telejornal a imagem de um dos jovens cineastas, Kiabieti, com a câmera em punho, filmando um ato político encenado por vários grupos indígenas em Brasília. Turner (1991, p. 69) aponta que, em 1987, após a terceira visita dos antropólogos e da cineasta aos Kayapó, o projeto teve que ser suspenso por falta de recursos. Entretanto, o autor pondera que nessa altura o *Mekaron Opoi D'joi* já tinha estabelecido as bases de uma competência técnica, angariado o interesse dos indígenas e o suporte posterior

para o uso do vídeo em suas comunidades, tendo sido, portanto, a base para o projeto de Vídeo Kayapó que ele implantaria com os indígenas em 1988.

O antropólogo Terence Turner comenta que após seu primeiro contato com os Kayapó, em 1976, ao qual me referi no início deste item, ele retornou às comunidades de Mentuktire e Gorotire, em 1987, para fazer o primeiro de dois filmes para a Granada Television. O filme que resultou desse encontro intitulou-se *Disappearing World: The Kayapó* e teve como foco o uso, tanto dos recursos de áudio e vídeo, como também a luta Kayapó em defesa de suas terras, das comunidades, dos valores e os debates internos entre diferentes líderes indígenas sobre as maneiras efetivas de tomar parte nesse processo, que aumentou e transformou a consciência sobre suas culturas. Para tanto, o vídeo foi imprescindível. Quando soube que os indígenas tinham uma câmera e um monitor, o antropólogo diz que conseguiu convencer a equipe da Granada a presentear a comunidade de Mentuktire com um segundo aparelho.

Dessa forma, teve início o envolvimento direto de Turner com a produção de vídeos entre os Kayapó, assunto sempre discutido com Payakan, um dos líderes indígenas que apoiava, inclusive, a realização do segundo filme para a emissora, tendo em vista a luta dos indígenas contra o projeto da Hidrelétrica de Xingu, em Altamira, no Pará. O antropólogo destaca a consciência do líder indígena no sentido de fazer um uso político dessas imagens, vislumbrando Altamira como um evento midiático e, especificamente, um filme gigante e dramático que poderia fazer com que os Kayapó chamassem a atenção da opinião pública, não apenas no Brasil, mas também na América do Norte e na Europa. É nessa perspectiva que o projeto de Vídeo Kayapó foi criado como o resultado direto da cons-

ciência, do interesse, do potencial cultural, político e social do vídeo para os indígenas, na medida em que eles perceberam rapidamente seu papel como instrumento de comunicação e mediação intercultural (TURNER, 1991, p. 69).

Apontarei agora algumas especificidades da experiência de Terence Turner que julgo pertinentes destacar no presente capítulo. Apesar do interesse dos indígenas, o antropólogo conta que, em termos práticos, o projeto mostrou-se bem mais difícil de ser realizado. Embora já houvesse excelentes cinegrafistas entre os Kayapó, evidentemente tributários do projeto *Mekaron Opoi D'joi*, o primeiro problema encontrado por Turner consistia no fato de que as câmeras de vídeo eram mantidas nas casas de dois indígenas que ficavam no município de Redenção, ao invés de ficarem na aldeia, o que inviabilizava o uso por outras pessoas da comunidade, sem contar que uma das câmeras, pouco tempo depois, foi quebrada. Quando o antropólogo conseguiu repor o equipamento, a nova câmera foi dada para dois cinegrafistas designados por Payakan que ficaram responsáveis pela filmagem de uma reunião em Altamira. Após o evento, o cacique apropriou-se da câmera e de todo o material filmado como seu, não os deixando acessíveis a qualquer outro indígena ou à comunidade Kayapó. Com recursos da Spencer Foundation, Turner conseguiu mais duas novas câmeras de vídeo (TURNER, 1991, p. 72).

Os problemas, entretanto, não pararam por aí, estendendo-se à falta de monitores de televisão e de videocassetes, como também à manutenção desses equipamentos nas aldeias que os detinham e sem contar as rivalidades entre os membros das diferentes comunidades Kayapó. O antropólogo constatou que os líderes indígenas que desempenhavam o papel de mediadores com a sociedade brasileira e internacional, foram, com

feito, os primeiros a perceberem a importância do vídeo para as lutas culturais e políticas. Associada a isso, estava a consciência da importância, do poder e do prestígio do indivíduo que detivesse o controle e o uso do vídeo, fato que fez com que os líderes indígenas procurassem monopolizar esses equipamentos. Apesar desses empecilhos enfrentados por Terence Turner, os quais ocupam boa parte de um dos seus artigos — especificamente “The social dynamics of video media in an indigenous society: the cultural meaning and the personal politics of video-making in Kayapó communities” —, ele afirma que os dois anos do projeto de Vídeo Kayapó foram bem-sucedidos (TURNER, 1991, p. 72-73).

Como resultados, Turner indica que mais de cinco horas de imagens foram editadas sob o título *O arquivo de vídeo Kayapó*, e três cinegrafistas foram treinados para realizar a edição tendo, inclusive, obtido, para ele, um certo nível de autonomia nesse processo. É interessante notar que o antropólogo estabeleceu uma parceria com o VNA, na época, para utilizar a infraestrutura física e os recursos humanos que o projeto dispunha para edição. *O arquivo de vídeo Kayapó*, por exemplo, foi editado nessa ocasião em várias sessões de edição no decorrer do verão de 1990 e na primavera de 1991. Outro resultado importante foi a conquista de um espaço no âmbito do VNA para a criação de um arquivo dos vídeos Kayapó, onde todo o material bruto poderia ser armazenado em boas condições e cópias realizadas, tendo em vista que boa parte do material filmado inicialmente pelos indígenas havia se deteriorado devido ao extremo calor, humidade e poeira (TURNER, 1991, p. 71-75).

Em outro artigo — refiro-me a “Defiant images: the Kayapó appropriation of video” —, o antropólogo faz algumas considerações sobre o material filmado e editado pelos Kayapó

que, de certa forma, lembram a experiência de Worth e Adair com os índios Navajo no sentido de indicar algumas preferências audiovisuais dos indígenas, em termos estilísticos, a partir dos padrões culturais nativos. Turner destaca, por exemplo, que os Kayapó tenderam espontaneamente a usar longos planos, cortes lentos e *close-ups* de médio alcance, na medida em que evitavam planos diretos dos rostos. Outra questão interessante é que, para os Kayapó, parecia haver pouca diferença entre um vídeo editado e não editado, uma vez que eles gostavam muito de assistir ao material filmado como se fosse uma espécie de vídeo caseiro. O antropólogo reconhece que, durante o processo de edição, não foram ensinadas aos indígenas noções e estilos ocidentais, como uma montagem rápida, que poderiam tornar o material mais acessível ou aceitável por uma audiência não-indígena (TURNER, 1992, p. 7-8).

Essas questões apontadas por Worth, Adair e Turner reverberam, em certa medida, no trabalho do VNA. No capítulo 4, por exemplo, deter-me-ei na análise das questões estilísticas dos documentários realizados pelos cineastas indígenas no âmbito do projeto, como a longa duração dos planos, dentre outros elementos. A diferença, nesse caso, é que o VNA, como mostrarei no próximo item e discutirei em detalhes no capítulo 3, tem uma metodologia clara para o processo de realização de documentários, assumindo o mesmo como uma atividade colaborativa entre indígenas e não-indígenas, um fato intercultural. Trata-se de oferecer as condições para que os indígenas apropriem-se de um instrumento ocidental em prol de suas comunidades, pensando além da produção, na exibição e circulação desses filmes. Em nenhum momento a equipe do projeto procurou, por exemplo, pensar em especificidades da linguagem cinematográfica própria dos indígenas.

Turner, no verão de 1990, quando estava ainda realizando a primeira sessão de edição na sede do VNA, na época, em São Paulo, soube através de uma conversa com Payakan, que não poderia mais trabalhar com os Kayapó. A liderança indígena lhe explicara que a virada de sua carreira após os acontecimentos de Altamira trouxe também problemas internos na aldeia, fato que inviabilizou o retorno de Turner à região, encerrando, assim, as atividades do projeto de Vídeo Kayapó.

O projeto Vídeo nas Aldeias

A criação do VNA relaciona-se diretamente à vida de Vincent Carelli, o fundador do projeto em 1986. “O Vídeo nas Aldeias nasceu de uma paixão, a minha paixão de menino pelos índios. Adolescente rebelde em crise existencial, resolvi ir ao encontro do desconhecido, de um novo mundo, um recomeçar a vida”, afirma Carelli (2011, p. 42). No final da década de 1960, Vincent, então com 16 anos, conta que, após insistir muito, conseguiu convencer seu irmão a levá-lo em uma viagem para uma aldeia Xikrin no sul do Pará. Seu irmão, que queria ser padre, estava indo atrás de um sacerdote dominicano francês que trabalhava com essa comunidade. “Nessa época, os Xikrin estavam abandonados e esse padre era um missionário que não fazia proselitismo, estava ali para ajudar”, diz o documentarista (CARELLI, 2010, p. 2).

A experiência com os Xikrin foi tão forte que Vincent chegou a ser adotado pelos indígenas no período em que lá esteve. Ser adotado, explica ele, significava participar de todas as atividades da comunidade em condições de igualdade:

[como] carregar fardos de piçarra na construção da pista de pouso, partir para longas jornadas de caçada com os homens, passar dias abrindo picadas na mata para a passagem das mulheres e crianças nas expedições etc. (CARELLI, 2011, p. 42)

Carelli comenta que a vivência entre os Xikrin possibilitou-lhe uma compreensão mais ampla da humanidade. Foi nesse período que a imagem, naquele momento através da fotografia, tornou-se um importante instrumento para ele compartilhar o que estava vivenciando.

Após essa “aventura existencial” com os Xikrin que, com efeito, levou Vincent para um caminho sem volta, o do indigenismo, o fundador do VNA explica que ingressou na graduação em Ciências Sociais da Universidade de São Paulo em 1970, tendo abandonado o curso no ano seguinte. “Passei somente um ano na USP e vi que a minha vida não era essa. O meu problema era existencial mesmo. Tranquei minha matrícula depois desse primeiro ano e nunca mais voltei. Fui morar com os índios Xikrin, no Pará”, relata Carelli (2010, p. 1). Em 1973, ele fez o curso de indigenismo em Brasília, tendo entrado para a Funai com a esperança de trabalhar no órgão e poder contribuir mais efetivamente com os Xikrin. Para sua surpresa, entretanto, Vincent destaca que o chefe da Funai no Pará e Amapá, coronel Nogueira, disse que ele não atuaria com os Xikrin por ser amigo dos índios. Carelli tomava conhecimento, dessa forma, da política indigenista brasileira no período.

A Funai, criada em 1967 em substituição ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI), inseriu-se no contexto da ditadura militar que “pretendia reformar a estrutura administrativa

do Estado e promover a expansão político-econômica para o interior do País, sobretudo para a região amazônica”. As políticas indigenistas foram totalmente “subordinadas aos planos de defesa nacional, construção de estradas e hidrelétricas, expansão de fazendas e extração de minérios” (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2018). A ação da Funai nessa época foi fortemente marcada por uma perspectiva assimilacionista:

Por um lado, pretendia-se agregar os índios em torno de pontos de atração, como batalhões de fronteira, aeroportos, colônias, postos indígenas e missões religiosas. Por outro, o foco era isolá-los e afastá-los das áreas de interesse estratégico. Para realizar este projeto, os militares aprofundaram o monopólio tutelar: centralizaram os projetos de assistência, saúde, educação, alimentação e habitação; cooptaram lideranças e facções indígenas para obter consentimento; e limitaram o acesso de pesquisadores, organizações de apoio e setores da Igreja às áreas indígenas. (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2018)

Vincent foi, então, trabalhar com os Assurini, povo de língua Tupi recém-contatado na região do médio Xingu, ocasião em que se integrou à equipe do projeto Krahô, no Tocantins, com os já citados antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, que haviam sido seus colegas na Universidade de São Paulo, e trabalharam, como já indiquei, com Andrea Tonacci na realização de *Conversas do Maranhão* em 1977. Carelli explica que, para eles, estava claro

[o] quanto o paternalismo autoritário do governo, a famosa tutela do índio, era altamente pernicioso para os índios e politicamente desmobilizador. Não seria o Estado que iria mudar a situação dos índios, mas eles é que teriam que retomar o curso de suas histórias. (CARELLI, 2011, p. 46)

Diante desse descontentamento, o grupo de amigos pediu demissão da Funai e criou o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) em 1979, migrando, como lembra Vincent, do “indigenismo de Estado” para o “indigenismo alternativo”. “Lutamos por direitos básicos, como a possibilidade de os índios constituírem advogados independentes nas disputas com o Estado, direitos que anos depois foram incorporados na Constituição de 1988”, lembra o documentarista (CARELLI, 2011, p. 46). No início da década de 1980, ele participou da criação de um projeto chamado Povos Indígenas no Brasil, organizado pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informação:

A proposta desse projeto era criar uma rede de alianças — independente de ideologias — para reunir missionários, antropólogos, indigenistas, pesquisadores, fotógrafos, viajantes e quem mais quisesse com o objetivo comum de reunir dados sobre essas populações. Fiz o arquivo fotográfico do projeto e juntei oito mil fotos sobre os povos indígenas. Juntei todos os arquivos públicos, cruzei com os arquivos de museus, de antropólogos. Com isso, ficou evidente nesse trabalho que essas fotos e o material histórico recolhido tinham uma enorme

importância para os índios, pois essas coisas nunca retornam para eles. Os índios vivem processos de mudanças extremamente intensos e a questão da memória para eles é fundamental, por conta das novas gerações. Então, toda vez que eu ia para a aldeia levando estes materiais havia um interesse e um fascínio enorme. (CARELLI, 2010, p. 2)

Foi nesse contexto que o audiovisual, especificamente o vídeo, mostrou que poderia ser uma contribuição fundamental para as comunidades indígenas, na medida em que, como argumenta Vincent, “eles (os indígenas) adquirem consciência e refletem sobre seus processos de mudança” através das imagens. Carelli conta que resolveu retomar a proposta que o cineasta Andrea Tonacci havia feito no final da década de 1970 ao CTI de criar o Inter Povos, um projeto de comunicação intertribal, ao qual já me referi. Nasceu, assim, em 1986, o VNA. Com uma bagagem de 17 anos de convivência com os povos indígenas e de militância indigenista, Vincent partiu para uma aldeia Nambiquara no Norte do Mato Grosso e realizou *A festa da moça* (1987), seu primeiro documentário, na companhia do antropólogo Beto Ricardo, que improvisou o papel de técnico de som. As imagens filmadas por Carelli eram imediatamente projetadas para os indígenas graças à tecnologia do vídeo, possibilitando que a comunidade em questão se apropriasse delas discutindo o que seria filmado e a melhor forma de fazê-lo. Foi assim que o líder dos Nambiquara, Pedro Mãmairê, assumiu a direção das filmagens de Vincent.

Após a realização de *A festa da moça*, Carelli, assessorado pela antropóloga Iara Ferraz, repetiu a experiência com os Gavião do Pará que acabavam de retomar o controle da

comercialização da castanha de sua reserva, processo que gerou também o resgate de sua língua, a prática do jogo de flechas e rituais tradicionais, tendo o vídeo como dispositivo. Em seguida, em companhia da antropóloga Virgínia Valadão, esposa de Vincent à época, o projeto foi repetido com os Xavante do Mato Grosso, e, depois, com a ajuda da antropóloga Dominique Gallois, com os Waiãpi no Amapá. Dessa fase inicial do VNA resultaram, além do citado *A festa da moça*, os filmes *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996). Carelli e Gallois (1995), em um artigo intitulado “Vídeo e diálogo cultural: a experiência do projeto Vídeo nas Aldeias”, afirmam que:

Construir, através da mídia audiovisual, informações para o público leigo ou para o círculo restrito dos especialistas, representa certamente uma experiência valiosa para a reflexão antropológica. Mais interessante ainda é construí-las com e para os sujeitos da pesquisa: as comunidades indígenas. Retorno, *feedback*, antropologia interativa ou compartilhada, como pregava Jean Rouch, são princípios muitas vezes declarados, mas raras vezes concretizados. O que as comunidades estudadas, fotografadas e filmadas esperam da interação que estabelecem com antropólogos não são, apenas, as fotos, os filmes editados ou as teses prontas. Entretanto, é essa forma mecânica de retorno que a maior parte dos etnólogos concebe e pratica. O projeto de vídeo do CTI se propõe inverter e enriquecer essa relação. Ao invés de

simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa ou difusão em larga escala, esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios. Essa experiência, essencial para as comunidades que a vivenciam, representa também um campo de pesquisa revelador dos processos de construção de identidades, de transformação e transmissão de conhecimentos, de formas novas de auto-representação. (CARELLI; GALLOIS, 1995, p. 67)

Os filmes realizados nessa etapa inicial do VNA são fortemente marcados, como lembra Ruben Caixeta de Queiroz (2008, p. 107), pela discussão sobre a identidade indígena, o dinamismo das trocas entre diferentes grupos e a luta política para a demarcação de seus territórios. O autor também destaca que tanto a câmera como a montagem apresentam um ritmo acelerado e os planos são cortados, elementos que lembram, de certa forma, um estilo narrativo próximo da reportagem televisiva. “A meu ver, isso se deve à necessidade de apresentar os filmes e os dilemas da população indígena para um público maior e exterior àqueles modos de viver e pensar”, pondera Caixeta de Queiroz (2008, p. 107).

Paralelamente à realização desses filmes, quase todos tendo Vincent Carelli como o responsável pela fotografia e direção e Tutu Nunes pela montagem, as atividades do VNA foram, gradativamente, crescendo e ganhando visibilidade. Os filmes ganharam, literalmente, o mundo. O reconhecimento internacional obtido pelo VNA trouxe, inclusive, apoios de cooperação com a Holanda e a Noruega, além de bolsas americanas

das fundações Guggenheim, McArthur e Rockefeller, parcerias importantes para garantir a estrutura de funcionamento do projeto. Várias comunidades indígenas já possuíam câmeras de vídeo e produziam imagens para consumo interno ou mesmo intercâmbio com outras etnias (CARELLI, 2011, p. 48).

É graças a esse cenário que o VNA passaria por uma significativa mudança. Se nessa primeira década de atividades do projeto Vincent Carelli, em parceria com antropólogos, coloca o vídeo a serviço das comunidades indígenas e realiza um conjunto de documentários que, de certa forma, mostra outra visão desses povos pouco conhecida dos espectadores não-indígenas, além de desconstruir estereótipos propagados pela mídia, o VNA, no decorrer dos anos 1997–1998, começou a realização de oficinas de formação audiovisual nas comunidades indígenas. Mari Corrêa, uma documentarista formada pela escola francesa Ateliers Varan, fundada por Jean Rouch em 1981,³⁰ foi convidada por Carelli para coordenar essa atividade.

Com a realização dessas oficinas, as câmeras começam a passar para as mãos dos indígenas, sendo eles os responsáveis pelos documentários. Inicia-se, assim, a formação de cineastas indígenas pelo VNA. No próximo capítulo, me dedicarei à análise do processo de realização cinematográfica do projeto, abordando cada uma de suas etapas — preparação, filmagem e montagem — e discutindo, nessa perspectiva, a metodologia

³⁰ Em 1978, após a independência de Moçambique, o governo local pediu para cineastas conhecidos, como Jean Rouch, que viessem filmar as transformações pelas quais o país passava. Rouch, por sua vez, propôs formar cineastas africanos para que eles mesmos pudessem filmar sua própria realidade. Com Jacques d'Arthuys, adido cultural da Embaixada da França, eles organizaram uma oficina de formação em cinema documentário baseada no aprendizado a partir da prática. A partir dessa primeira experiência, foram criados em 1981 os Ateliers Varan em Paris (ARAUJO; MARIE, 2016).

dessas oficinas. Em 2000, o VNA, até então no âmbito do CTI, constituiu-se em uma ONG, ação que, de certa forma, expressou a nova perspectiva de trabalho com as oficinas que, segundo dados de 2011, já somam 127, e fizeram o projeto tornar-se uma verdadeira escola e centro de produção audiovisual para os povos indígenas.

Caixeta de Queiroz (2004, p. 4-5) destaca que a partir da realização das oficinas de formação audiovisual do projeto VNA constatou-se uma nova safra de documentários, como por exemplo, *No tempo das chuvas* (2000) e *Shomôtsi* (2001), filmes nos quais se encontram, sem exagero, “alguns traços, planos e espaços de cineastas como Antonioni ou Ozu. Ou seja, filmar o tempo de espera e o espaço vazio torna-se tão ou mais importante que filmar a ação”. Segundo o autor, a realização das oficinas revela duas questões fundamentais: a primeira refere-se ao papel desempenhado no projeto por Mari Corrêa que trouxe, sem dúvidas, a influência do cinema moderno e de cineastas como Jean Rouch para o VNA; a segunda diz respeito ao fato de que os filmes passaram a ser realizados pelos próprios indígenas, formados nas oficinas do projeto.³¹

Entendo que esse movimento de realização dos filmes pelos próprios indígenas no âmbito das oficinas do projeto VNA foi concretizado, em certa medida, por dois fatores que surgem justapostos no final dos anos 1990 e intensificaram-se nos anos 2000. O primeiro refere-se à popularização do digital que, por um lado, tornou muito mais fácil o acesso a câmeras filmadoras e equipamentos de edição, os quais a cada ano

³¹ É interessante observar que a influência dos Ateliers Varan estende-se a outros projetos que trabalham com audiovisual em comunidades indígenas. Vincent Carelli indica que tanto Ivan Sanjines, na Bolívia, como Luís Lupone, no México, tinham feito suas formações nos Ateliers Varan (GONÇALVES, 2012, p. 93).

estão mais acessíveis; e, por outro, descomplicou a parafernália envolvida na realização audiovisual. Isso não quer dizer, contudo, que esses documentários só existam em função do acesso às novas tecnologias, pois, como alerta Fernão Pessoa Ramos (1994, p. 29-41), corre-se o risco de se cair em uma postura de “deslumbre”, uma visão estritamente evolucionista da imagem “que passa como um rolo compressor sobre os campos e tradições anteriores à imagem técnica”. Trata-se, como adverte o autor, justamente de uma “falácia” conceder “um peso expressivo às potencialidades da forma digital, ainda mais quando analisadas como corrida na história em direção à última novidade tecnológica”.

Como já mostrei neste capítulo, ainda nas décadas de 1960 e 1970 já se registraram produções audiovisuais, ressaltadas suas especificidades, que procuraram conceder a câmera aos indígenas. Evidentemente, a questão do custo de realização é um fator preponderante, mas não se pode negar que com câmeras 16mm, por exemplo, foi possível Sol Worth e John Adair trabalharem com os índios Navajo, e sem contar o trabalho de Flaherty e Rouch, ambos discutidos no primeiro capítulo, e que possibilitaram ao outro participar da construção de suas imagens. Tendo em vista essa ressalva, compreendo que o desenvolvimento tecnológico, inicialmente com o vídeo e depois com o digital, tem atuado, com efeito, como um importante vetor para o desenvolvimento e a expansão da produção audiovisual dos cineastas indígenas.

O segundo fator compreende as políticas públicas culturais do governo federal de incentivo às produções de grupos minoritários, como moradores das periferias, mulheres, indígenas, negros etc. que foram implementadas notadamente no governo do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva pelo então minis-

tro da cultura Gilberto Gil, no período de 2003 a 2008. No caso das comunidades indígenas, merece destaque, como resalta Vincent Carelli (2011, p. 50), o Programa Cultura Viva³² do Ministério da Cultura, responsável por subsidiar Pontos de Cultura por todo o Brasil, apoiando, inclusive, a rede de aldeias atendidas pelo VNA no sentido de possibilitar a compra de melhores câmeras e equipamentos para edição dos filmes, dando maior autonomia de produção aos indígenas, além de viabilizar a realização de inúmeras oficinas de formação audiovisual nas comunidades indígenas. Uma das principais contribuições do Programa foi, sem dúvida, a viabilização da publicação dos sete DVDs da série “Cineastas indígenas”, que constituem o *corpus* do presente livro. Com o lançamento desses DVDs, disponíveis para venda tanto no site da ONG como em grandes livrarias e lojas especializadas, o trabalho do VNA passou a ter mais visibilidade nacional.

³² O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (Cultura Viva) foi criado e regulamentado por meio das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004, e nº 82, de 18 de maio de 2005, do Ministério da Cultura. Surgiu para estimular e fortalecer, no país, a rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura. O Cultura Viva “visa à ampliação do acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural por meio do fomento e parceria com entidades/grupos/coletivos artísticos e de outros campos da expressão cultural. O programa tem como princípios: o estímulo ao protagonismo social na elaboração e na gestão das políticas públicas da cultura; a gestão pública compartilhada e participativa, amparada em mecanismos democráticos de diálogo com a sociedade civil; a construção de novos valores de cooperação e solidariedade, promovendo a cultura de Paz e a defesa dos Direitos Humanos. O programa tem como público prioritário os grupos, comunidades e populações com baixo reconhecimento de sua identidade cultural, tais como: comunidades praticantes de culturas populares, povos indígenas, povos e comunidades tradicionais, população LGBT, mulheres, grupos etários prioritários (crianças, jovens e idosos), pessoas com deficiência e pessoas em sofrimento psíquico, dentre outros”. Para mais informações, acesse www.cultura.gov.br

Ainda em relação ao financiamento do projeto, penso que é importante destacar que, para além dos recursos provenientes da cooperação internacional, notadamente a Embaixada da Noruega, e os recursos governamentais brasileiros, caso do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, suportes financeiros básicos das atividades do VNA — embora os programas governamentais tenham sido de 2011 para cá abandonados pelo Ministério da Cultura, como o próprio Vincent Carelli declarou em matéria intitulada “Abandonado pelo Ministério de Cultura, cinema indígena agoniza sem recursos” e publicada pelo Portal de Notícias UOL³³ — a realização de cada documentário acaba acionando uma rede de financiamento em função de cada uma das comunidades indígenas. Cito, por exemplo, os documentários realizados pelos cineastas indígenas Kuikuro, do Mato Grosso, e Mbya-Guarani, do Rio Grande do Sul.

Todos os quatro documentários que integram o DVD Kuikuro — *Cheiro de pequi, O dia em que a lua menstruou, O manejo da câmera* e *Os Kuikuro se apresentam* — contaram para sua realização, além dos apoios já citados acima, com recursos, dentre outros, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e do Programa Demonstrativo para Povos Indígenas (PDPI) do Ministério do Meio Ambiente. Esses recursos foram provenientes da parceria do VNA com o projeto Documenta Kuikuro, coordenado pelos antropólogos Bruna Franchetto e Carlos Fausto, ambos docentes do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio

³³ Matéria disponível em <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/09/02/abandonado-pelo-ministerio-da-cultura-cinema-indigena-agoniza-sem-recursos.htm>

de Janeiro (UFRJ), e que objetiva a documentação linguística e cultural dos Kuikuro através dos recursos audiovisuais para a própria comunidade indígena. Já os três documentários do DVD Mbya-Guarani — *Bicicletas de Nbanderu*, *Desterro Guaraní* e *Duas aldeias, uma caminhada* — tiveram recursos da Superintendência do Rio Grande do Sul do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Essas parcerias revelam-se fundamentais para o desenvolvimento do trabalho do projeto, ainda mais diante da dificuldade das comunidades indígenas lidarem com a burocracia das prestações de contas dos recursos públicos, aponta Vincent Carelli. É nesse sentido que o VNA, além de uma escola audiovisual para os povos indígenas, atua também como um importante centro para captação dos recursos, produção e distribuição dos filmes. Carelli destaca que o projeto desenvolve suas atividades em função da solicitação das comunidades indígenas. “A gente não chega para dizer: ‘Oi, estou aqui, vocês querem fazer um filme com a gente?’. Não é assim”, afirma Vincent. “Os filmes surgem de uma demanda deles — ou de jogos ou de uma liderança já com uma preocupação de resistência cultural, sabendo que este audiovisual vai potencializar esse discurso”, esclarece (CARELLI, 2010, p. 3-4).

Falei, há pouco, sobre a questão da visibilidade dos documentários realizados pelos cineastas indígenas no âmbito do projeto VNA, os quais passaram a ter uma repercussão maior com o lançamento dos DVDs da série “Cineastas indígenas”. De fato, onde esses filmes são veiculados e quais são suas principais janelas? Festivais de cinema antropológico e documentário? Cinema e televisão? Como lembra André Brasil (2012, p. 101), “a questão diz respeito ao modo de inserção da rica e diversa produção do cinema indígena em um circuito de exibição nacional ou mesmo

internacional”. Concordo que a resposta, como indica o autor, não é fácil, na medida em que “a amplitude da comunidade de espectadores vai da aldeia aos festivais nacionais e internacionais, alcançando, ainda que pontualmente, a audiência televisiva”. E como salienta Pat Aufderheide (2011, p. 186), o VNA foi “concebido para criar um público onde antes não havia”.

Gostaria, nesse contexto, de indicar algumas das principais janelas do projeto. Os festivais especializados, com efeito, são um importante espaço para a exibição dos documentários. Basta, por exemplo, verificar no site do VNA os inúmeros prêmios que cada um dos filmes recebeu. Um espaço significativo que o projeto teve foi o programa *A'Uwe*, que na língua Xavante quer dizer “povo indígena”. Apresentado pelo ator global Marcos Palmeira, o programa foi veiculado pela TV Cultura nos anos de 2008, 2009 e 2010, todos os domingos, às 18h, sendo reexibido às quartas-feiras, às 20h. Infelizmente, Vincent Carelli diz que com a mudança da direção da emissora o programa foi extinto. No total, 40 títulos do catálogo do VNA foram exibidos no programa *A'Uwe* (CARELLI, 2011, p. 50-51). Em 2012, uma iniciativa, ainda que pontual, merece ser citada: a Fundação Rádio e Televisão Educativa (TVE) do Rio Grande do Sul exibiu, no período de 26 a 30 de novembro, seis filmes do catálogo do VNA, notadamente os realizados pelos Mbya-Guarani.³⁴

³⁴ Uma incursão esporádica do projeto VNA na televisão entre os anos de 1995 e 1996 foi a realização do *Programa de Índio* em parceria com a TV Universitária da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Quatro programas foram realizados, embora tenham sido feitos, em termos estilísticos, em um formato jornalístico padrão: *stand-ups*, voz em *off*, imagens de cobertura e atrações diversas. Independente disso, Vincent Carelli destaca que para os indígenas “significou ver-se em pé de igualdade com os brasileiros aos quais assistiam nos jornais” (AUFDERHEIDE, 2011, p. 184).

Outra frente de atuação do projeto tem sido a questão educativa com a produção de materiais didáticos, notadamente com o Ministério da Educação (MEC). A primeira parceria com o MEC, especificamente com a TV Escola da Secretaria de Educação a Distância, consistiu na produção em 2000 da série de dez documentários intitulada “Índios no Brasil”, destinado aos discentes do ensino fundamental. O objetivo da série, que foi distribuída para 10.000 escolas, é “inserir a discussão sobre histórias e culturas indígenas nas escolas do país” abordando, dentre outros temas, “a identidade dos índios, suas línguas, seus costumes e tradições, a colonização e o contato com o branco, a briga pela terra, a integração com a natureza e os direitos conquistados” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011).

Apresentada pelo líder indígena Ailton Krenak, a série “Índios no Brasil” apresenta como vivem e o que pensam os índios de nove povos no território nacional: os Ashaninka e Kaxinawá do Acre, os Baniwa do rio Negro, no Amazonas, os Krahô de Tocantins, os Maxacali de Minas Gerais, os Pankararu de Pernambuco, os Yanomami de Roraima, os Kaiowá do Mato Grosso do Sul e os Kaingang do Sul do país. Os documentários da série intitulam-se: *Uma outra história*, *Primeiros contatos*, *Quando Deus visita a aldeia*, *Filhos da terra*, *Boa viagem*, *ibantu*, *Do outro lado do céu*, *Nossas línguas*, *Quem são eles?*, *Nossos direitos* e *Nossas terras*. Todos estão disponíveis para visionamento e *download* tanto no site da TV Escola como no do projeto VNA.³⁵

A segunda parceria do VNA com o MEC resultou, em 2010, na distribuição, para as escolas, de 3000 mil *kits* do guia para alunos e professores *Cineastas indígenas: um outro olhar*, composto

³⁵ Para mais informações acesse <http://tvescola.mec.gov.br> ou www.videonasaldeias.org.br

pelos DVDs da série “Cineastas indígenas”, em particular, os da etnia Ashaninka, Huni Kuĩ, Kuikuro, Panará e Xavante, além de um livro que traz uma série de informações sobre os povos indígenas no Brasil. Dividido em cinco partes, o livro aborda, dentre outros assuntos, o papel dos cineastas indígenas formados pelo VNA, a desconstrução e problematização de estereótipos, como a ideia de que os índios estão acabando, a herança cultural indígena, além de indicar temas para pesquisa e discussão, por exemplo, a história brasileira na visão dos índios, a cosmologia ameríndia e as disputas territoriais e recursos naturais. O foco do *kit* são, em particular, os discentes do Ensino Médio.

Uma das recentes investidas do VNA foi destinada às crianças em 2014 com o lançamento da coleção “Um dia na aldeia”, uma parceria do projeto com a editora Cosac Naify, que teve patrocínio da Petrobrás, através do Programa Petrobrás Cultural. A coleção, formada por seis livros cujas histórias foram adaptadas e ilustradas a partir de filmes realizados no âmbito do projeto VNA, procura apresentar uma visão autêntica e contemporânea sobre diferentes povos indígenas brasileiros, desmistificando imagens preconcebidas e mostrando às crianças um pouco da vida de algumas etnias (os Waiãpi, no Amapá e Pará; os Ikpeng, no Mato Grosso; os Panará, no Mato Grosso e Pará; os Kĩsêdjê, no Mato Grosso; os Ashaninka, no Acre; e os Mbya-Guarani, no Rio Grande do Sul). Além das histórias adaptadas no formato de livro, cada exemplar da coleção traz também um DVD com o filme que o inspirou.

Dois importantes destaques do VNA, respectivamente em 2009 e 2011, no campo do audiovisual, foram os filmes *Corumbiara*, dirigido por Vincent Carelli, e *As hiper mulheres*, codireção do cineasta indígena Takumã Kuikuro, formado nas oficinas do projeto, do antropólogo Carlos Fausto e do cineasta

Leonardo Sette, que tem atuado como oficinairo do projeto. *Corumbiara* é o resultado de várias filmagens realizadas por Carelli no período de 1986 a 2006, acompanhando Marcelo Santos, indigenista da Funai, no sentido de registrar “evidências” que pudessem servir para convencer a justiça brasileira da existência de um grupo de índios na região sul de Rondônia; e *As hiper mulheres* consiste em um registro do Jamurikumalu, o maior ritual feminino do Alto Xingu, no Mato Grosso. Vale notar que *As hiper mulheres* chegou, inclusive, às salas de cinema do circuito comercial brasileiro.³⁶

A empreitada mais recente do projeto VNA com os povos indígenas foi o documentário *Martírio* com/sobre a etnia Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul que reivindica a demarcação de seus territórios tradicionais. Essa etnia vive, literalmente, “um cotidiano de guerra civil”, sendo “o lado frágil de um conflito que vem se arrastando por décadas, e que tem no início do processo de construção da política indigenista brasileira sua origem”. Um dado alarmante revelado é a taxa de assassinatos de indígenas Kaiowá que, somente na reserva indígena de Dourados, é de 495% (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2013).

A proposta do filme foi, segundo sua sinopse, contar a saga dos índios Guarani Kaiowá para retomar suas terras, buscando as origens do genocídio desse povo na região do Mato Grosso do Sul em “um conflito de forças desproporcionais: a insurgência pacífica e obstinada dos despossuídos Guarani Kaiowá frente ao poderoso aparato do agronegócio”. Para tanto, *Martírio* empregou imagens das décadas de 1980 e 1990 que mostram o despejo de aldeias inteiras como também depoimentos

³⁶ Para uma análise de *Corumbiara* e de *As hiper mulheres*, remeto o leitor, respectivamente, aos trabalhos de Clarisse Alvarenga (2017) e Bernard Belisário (2016).

de indígenas daquela época e atuais para evidenciar o “processo de deportação e confinamento ao qual foram submetidos os Kaiowá” e, sobretudo, “a relação de pertencimento e responsabilidade que os Guarani mantêm com seus territórios sagrados” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2013).

Além do documentário, o VNA buscou também realizar oficinas de formação audiovisual e equipar com câmeras os acampamentos e áreas sob ameaça para que os indígenas pudessem registrar o seu cotidiano e, inclusive, postar nas redes sociais os abusos sofridos. Para a concretização dessas atividades, o VNA lançou no final de 2013 uma campanha de financiamento coletivo através de uma plataforma *on-line* obtendo, então, os recursos necessários. Isso consistiu em uma alternativa aos escassos recursos governamentais. Lançado em 2016, *Martírio*,³⁷ documentário de Vincent Carelli, codirigido com Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida, seus parceiros no VNA, teve uma significativa repercussão e ganhou vários prêmios.³⁸

³⁷ Para uma análise de *Martírio*, remeto o leitor ao trabalho de Ruben Caiexeta de Queiroz (2016).

³⁸ Contraditoriamente, em um momento de grande visibilidade do VNA, a situação do projeto que já era crítica, como indiquei em 2014, agravou-se ainda mais em novembro de 2016, fazendo com que sua sede, em Olinda, tivesse que ser fechada para cortar custos. Em entrevista, Vincent Carelli comenta que a crise financeira aprofundou-se pela retirada do apoio da Embaixada da Noruega no Brasil ao projeto (LIMA, 2016). Como uma forma de geração de receita, o VNA lançou, em abril de 2018, uma plataforma de vídeos sob demanda na internet, na qual foi disponibilizado todo o acervo fílmico do projeto, que pode ser alugado ou comprado. Além disso, também foi divulgada uma campanha de filiação ao VNA com a possibilidade de se fazerem doações mensais ou avulsas de diferentes valores. Para mais informações, acesse www.videonasaldeias.org.br

CAPÍTULO 3

A ética no processo de realização cinematográfica do projeto Vídeo nas Aldeias

O que filmar é decidido pelo cacique em conjunto com a comunidade. Não podemos simplesmente chegar e gravar.

Takumã Kuikuro (ARAÚJO, 2011, p. 102).

O objetivo deste capítulo é compreender o processo de realização cinematográfica do VNA, analisando como se dá a preparação, a filmagem e a montagem dos documentários feitos no âmbito do projeto. Considero importante, nessa perspectiva, a questão levantada por Bill Nichols (2008, p. 154) de que a realização de um filme documentário implica “um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla”. Marcius Freire (2011, p. 31), em um entendimento semelhante, afirma que “na realização de todo documentário” há “uma relação de poder em que o realizador, queira ele ou não, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas”.

No caso do VNA, como aponta a epígrafe acima, uma afirmação de Takumã Kuikuro, um dos cineastas indígenas do Coletivo Kuikuro de Cinema, o projeto tem como proposta uma produção audiovisual compartilhada. De que maneira a adoção dessa postura repercute no processo de realização cinematográfica dos filmes do VNA, os quais considero como

uma prática de autoetnografia no documentário? Como fica a relação de poder entre o realizador e as pessoas filmadas à qual me referi acima, e que, no caso em questão, são, normalmente, todos sujeitos ligados aos realizadores indígenas, por serem de suas famílias ou membros da aldeia? Quais são os papéis desempenhados pelos cineastas indígenas, suas respectivas comunidades e o coordenador do projeto, Vincent Carelli, e demais colaboradores, nas etapas de preparação, filmagem e montagem dos documentários?³⁹

Para responder a essas perguntas, analisarei, neste capítulo, um conjunto de onze filmes de meu *corpus* com a proposta de evidenciar as estratégias fílmicas, adotadas pela equipe do VNA, nas oficinas de formação audiovisual realizadas nas comunidades indígenas atendidas pelo projeto. Quando falo em estratégias fílmicas, refiro-me aos procedimentos implicados na realização de um filme documentário, desde a preparação do mesmo com a escolha do tema, dos personagens, a elaboração ou não de roteiros etc.; a filmagem, compreendendo escolhas estéticas e técnicas, como a opção por filmar em planos curtos, longos ou em alterná-los etc., e a posterior montagem. Acredito que o estudo dessas estratégias permitirá conhecer não apenas o processo de realização cinematográfica dos documentários autoetnográficos do VNA, mas também trazer à tona um de seus elementos fundamentais, no caso, a dimensão ética desses filmes, um tema recorrente em algumas publicações recentes (FREIRE, 2011; MOURÃO, 2009; NICHOLS, 2008; RAMOS, 2008).

³⁹ Parte das análises deste capítulo puderam ser apresentadas no âmbito da disciplina *Les méthodes de l'anthropologie filmique*, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Annie Comolli, minha coorientadora no estágio doutoral (Bolsa PDSE/Capes) que fiz na Université Paris Ouest Nanterre La Défense, no período de setembro de 2013 a fevereiro de 2014, em Paris, na França. Registro aqui meu agradecimento por suas considerações.

Entendo o conceito de ética, como sugere Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 34), compreendido como o “conjunto de valores que fundamenta a intervenção do sujeito que sustenta a câmera (e o gravador de sons) no mundo e o modo [...] de articulação das tomadas, através da montagem, em narrativa”. Como bem apontou Maria Dora Mourão (2009, p. 216), “a ética é uma questão que está diretamente relacionada com todas as etapas da realização documental”. Trata-se, como lembra Freire (2011, p. 14-15), de uma “das questões mais candentes que permeia os estudos do documentário hoje”, notadamente pela proliferação dos instrumentos de registro audiovisual, os quais estão, literalmente, ao alcance de todos, e desencadeando o debate sobre “o que é aceitável mostrar” do “outro”. Nessa perspectiva, as estratégias filmicas do projeto VNA que discutirei neste capítulo valorizam sobremaneira a ética, a qual, como mostrarei em minhas análises, remete justamente à antropologia compartilhada rouchiana.

A análise dos documentários será conduzida a partir de uma perspectiva textual e contextual, ou seja, estabelecendo um diálogo entre elementos internos e externos dos filmes e vice-versa, à luz de alguns conceitos teóricos da antropologia filmica. Quanto aos elementos propriamente internos dos filmes, destaco que os documentários selecionados para análise podem ser considerados como metadocumentários ou reflexivos,⁴⁰ fato que determinou a minha escolha, visto que

⁴⁰ Carl Plantinga (1997, p. 179) define o termo metadocumentário como “filmes reflexivos de uma forma específica, pois são fundamentalmente ‘sobre’ o documentário e ‘sobre’ a representação em si”. Segundo o autor, “o metadocumentário é explicitamente reflexivo, chamando a atenção para o seu próprio fazer”. Bill Nichols (2008, p. 63), em uma compreensão semelhante, diz que o documentário reflexivo “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário”, aguçando “nossa consciência da cons-

eles revelam, quando não em toda a narrativa fílmica, mas em algumas sequências, questões concernentes ao processo de realização cinematográfica. Por sua vez, os elementos externos aos quais recorreréi consistem em entrevistas e depoimentos do fundador do VNA, Vincent Carelli, de integrantes da equipe do projeto que atuam como oficinairos, dos quais se destaca o papel desempenhado por Mari Corrêa, que atuou no projeto, e de inúmeros cineastas indígenas, um rico material reunido no livro *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986–2011*, organizado por Ana Carvalho Ziller Araújo, que foi lançado em dezembro de 2011 pela própria ONG VNA em comemoração aos 25 anos de atividades do projeto.

A inserção profunda do cineasta como condição de preparação dos documentários

O processo de realização de um filme documentário pode, segundo a antropologia fílmica, seguir duas grandes tendências: a exposição ou a exploração. Na primeira, identificam-se documentários cuja realização é pensada a partir de roteiros, podendo ser altamente planejada e não deixar espaço para imprevistos. São produções que compreendem um elaborado trabalho de preparação, com uma pesquisa preliminar para a elaboração do roteiro, o qual se constitui como um dispositivo de antecipação do conteúdo do filme. Quando adota essa tendência de trabalho, a principal preocupação do cineasta, segundo Claudine de France (1998, p. 317), “é controlar a qualquer preço a matéria que pretende filmar e a maneira de filmá-la”. A filmagem será, então, uma transformação em imagens e sons dos elementos apresen-

trução da representação da realidade feita pelo filme”.

tados no roteiro, oferecendo ao cineasta pouca surpresa. Como exemplo dessa postura, pode-se pensar no documentário clássico da escola inglesa que possuía uma estrutura, tinha uma tese para desenvolver e concluir e, notadamente, uma lógica argumentativa que não deixava questões abertas para o espectador.

Na segunda tendência de realização documental — a exploração —, encontram-se filmes em que o processo de realização é aberto à imprevisibilidade, visto que o cineasta não faz uso de roteiros. Muito pelo contrário, a fase de preparação confunde-se com a de filmagem, sendo ambas realizadas simultaneamente, em uma perspectiva de construção progressiva do filme. Nesse caso, France (1998, p. 339) aponta que é fundamental “a ideia de uma estreita colaboração entre o cineasta e as pessoas filmadas, a partir da observação compartilhada da imagem”. Como o cineasta vai a campo sem ter elaborado qualquer pesquisa prévia, apenas com uma ideia em mente sobre um possível filme — às vezes, nem isso, mas apenas a intenção de fazer um filme, como mostrarei a partir da análise de alguns documentários feitos por cineastas indígenas —, as pessoas filmadas, mais do que meros entrevistados do filme, são colaboradores fundamentais para sua realização. Documentários na estilística do cinema verdade, como proposta por Jean Rouch, são um bom exemplo dessa tendência de realização audiovisual.

A condição para a realização de um filme documentário de exploração é a inserção profunda do cineasta no meio que será observado e, conseqüentemente, sua impregnação pelo mesmo. Trata-se de uma verdadeira subversão dos métodos clássicos de realização do documentário de tendência expositiva, pois a inserção profunda do cineasta “consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas — com ou sem câmera — e em convencê-las da importância de colaborar” na realização do filme. “O

futuro do filme depende em grande parte da maneira como o cineasta se apresenta e habitua os outros, tanto à sua presença com o equipamento quanto à *mise en scène* de sua própria *mise en scène* da qual tenta fazer com que participem” (FRANCE, 1998, p. 344-345). A esse respeito, Mari Corrêa, que atuou nas oficinas do VNA, comenta que:

[...] a proximidade que resulta desta outra forma de se posicionar permite à pessoa filmada fazer parte da construção do filme, interagindo com o “filmador”. Ela escolhe o que quer mostrar de si e como quer se mostrar, assim como também faz o realizador quando seleciona o que vai registrar. (CORRÊA, 2004, p. 3)

O documentário *Duas aldeias, uma caminhada*, dirigido pelos cineastas indígenas Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites, da etnia Mbya-Guarani, revela como a adoção dessa tendência de realização é significativa tanto para cineastas como pessoas filmadas. Ariel afirma que a primeira semana da oficina do projeto VNA com os Mbya-Guarani foi muito difícil:

Não conseguíamos filmar, não sabíamos o que fazer, o que tínhamos que mostrar. Conversava com as pessoas, mas elas não entendiam muito. Estávamos numa aldeia que tinha 10 hectares, onde as pessoas vivem quase na periferia de Porto Alegre, é uma situação muito difícil. (ARAÚJO, 2011, p. 139)

Com o passar dos dias, o cineasta indígena diz que começou a sentir o trabalho que deveria ser feito:

Na verdade, as coisas já estavam acontecendo, mas eu ainda não havia me dado conta. Havia as pessoas no seu dia a dia, a mãe do Cirilo, que é uma mulher importante na aldeia, uma mulher de idade. Fomos visitá-la e ela começou a falar para a câmera de como se sentia diante daquele lugar pequeno, que era triste ter que comprar tudo, que ali não se planta mais [...]. Foi aí que surgiu a ideia do filme, de fazermos alguma coisa sobre a situação daquele lugar. Ficamos acompanhando o dia a dia das pessoas. Então as coisas começaram a clarear. [...] Saíamos para filmar, cada um seguia um personagem com quem tinha mais identificação. Cada um tem um personagem com quem tem mais ou menos intimidade. (ARAÚJO, 2011, p. 139)

No filme documentário em análise, os três cineastas acompanharam o cotidiano de duas comunidades Mbya-Guarani, enfocando a relação dos mesmos com a terra, da qual foram privados pelos não-indígenas: a primeira chama-se Aldeia Verdadeira e fica em Porto Alegre, cercada pela cidade; a segunda, a Aldeia Alvorecer, localiza-se em São Miguel das Missões, a cerca de 500 quilômetros de Porto Alegre, um território que já pertenceu aos Guarani e hoje foi transformado em local turístico para os não-indígenas. Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda de artesanato para sobreviver, morando em duas aldeias que, apesar de distantes, são unidas pela mesma história: uma caminhada desde o primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os não-indígenas.

A preparação da filmagem desse documentário ocorreu em um verdadeiro mergulho e participação no universo da aldeia, mostrando que seu tema surgiu apenas no momento em que cineastas e sujeitos filmados, como lembra Claudine de France (1998, p. 347), acostumaram-se uns com os outros: “o cineasta com o ambiente, o ritmo de vida das pessoas filmadas; as pessoas filmadas com a presença do cineasta”. Apesar de os cineastas indígenas filmarem em suas aldeias, Ariel comenta que os Guarani são muito reservados, dificuldade que foi superada quando uma reunião foi feita com a comunidade para explicar a importância de fazer o filme:

[...] todos percebemos, que ali havia mesmo o problema da terra. A partir daí começaram a surgir outras questões, de sobrevivência, a venda do artesanato. Então começaram a falar, todo mundo começou a falar. Depois da reunião, quando entenderam o que fazíamos ali, e depois que começamos a mostrar para a comunidade, à noite, o que tínhamos filmado durante o dia, todos assistiam e ficavam felizes. Foi aí que o filme começou mesmo. As pessoas se viam, entendiam o que estava acontecendo, e começaram a ficar mais à vontade. Viam sua própria imagem e já pensavam no que falar, no que fazer. (ARAÚJO, 2011, p. 140)

A partir do depoimento de Ariel, constata-se que no momento em que os cineastas indígenas Mbya-Guarani iniciaram a realização do filme tudo estava por ser descoberto — o tema, os personagens, o fio condutor da narrativa do docu-

mentário etc. — e, nesse percurso, “cineasta e pessoas filmadas [participaram] juntos da revelação” (FRANCE, 1998, p. 381), que resultou na realização de *Duas aldeias, uma caminhada*. É interessante observar a importância da inserção não apenas na relação entre cineastas e sujeitos filmados, mas também entre os oficineiros do VNA e os indígenas que participam das oficinas. O oficineiro Ernesto de Carvalho, um dos responsáveis por ministrar a oficina com os Mbya-Guarani junto com o oficineiro Tiago Campos Tôres, comenta que:

Nossa chegada na aldeia foi explosiva. Nos encontramos com o Cirilo Morinoco, cacique Guarani da aldeia Lomba do Pinheiro [e pai do cineasta Jorge Morinoco, um dos diretores de *Duas aldeias, uma caminhada*], nos arredores de Porto Alegre. Estávamos a 1000 por hora e ele a 1. Se os Guarani são meditativos, contemplativos, filosóficos, o Cirilo nem se fala. Nos encontramos com ele e começamos a falar. Minha percepção de como este momento deveria ser conduzido era de explicar tudo, de conversar, deixar tudo o mais claro possível. [...] Explicamos tudo ao Cirilo, da produção à edição, a importância do filme pronto, da nossa disposição para fazer o trabalho. Depois do Cirilo escutar essa explicação, esse desabafo afobado, ele nos disse de maneira simpática: “pois é, vocês brancos são muito diferentes da gente, vocês vão falando logo tudo. A gente não, somos diferentes, esperamos um pouco”. (ARAÚJO, 2011, p. 138-139)

Emerge da fala do oficinairo outro elemento importante durante a fase de inserção: trata-se da disponibilidade temporal do cineasta e, no caso em análise, em um primeiro momento, dos oficinairos do VNA em relação aos alunos indígenas nas oficinas e, posteriormente, desses indígenas, na posição de cineastas, com os sujeitos filmados da comunidade à qual pertencem. Claudine de France (2000, p. 27) diz que é necessário que o cineasta “esteja pronto para enfrentar o tempo de inserção que as pessoas filmadas lhe impõem, ao invés de impor-lhes o seu, pois, em matéria de inserção”, defende a autora, “a pessoa filmada dita as leis”. Como discutirei adiante, não é à toa que as oficinas do projeto VNA realizadas nas comunidades indígenas durem cerca de um mês, justamente um tempo necessário para que se estabeleça e desenvolva uma relação de cooperação livremente consentida entre oficinairos, cineastas indígenas e sujeitos filmados.

Ernesto lembra que há uma desconfiança e uma resistência muito grande da parte dos Guarani, na medida em que os mesmos estão acostumados a relações com antropólogos, jornalistas etc., as quais, normalmente, “não dão em nada” (ARAÚJO, 2011, p. 139). Não se pode esquecer, entretanto, que não há uma regra que dite o tempo mínimo ideal da etapa de inserção. Como esclarece Marilda Batista (2009, p. 173), “podemos considerar que a inserção tem êxito a partir do instante em que sentimos que a câmera não invade nem intimida as pessoas filmadas”.⁴¹

⁴¹ Claudine de France (1998, p. 344-348) comenta que a etapa de inserção profunda do cineasta no universo dos sujeitos filmados tem uma “extensão extremamente variável, de uma experiência à outra” e “não cessa com os primeiros registros; ela se prolonga muito além do instante, certamente decisivo, em que o cineasta vê-se plenamente autorizado a filmar aqueles que observa”. A autora completa dizendo que: “É nesse sentido que a fronteira entre as

A esse respeito, merece destaque a estratégia adotada pelos cineastas indígenas Kuikuro na realização de seus filmes documentários. Takumã Kuikuro, um dos integrantes do Coletivo Kuikuro de Cinema, afirma que durante a primeira oficina do VNA realizada em sua aldeia, em 2002, uma grande dificuldade foi a aproximação com os mais velhos. “No início, filmamos apenas as crianças. Quando chegávamos para filmar os mais velhos, eles nos mandavam embora, diziam que os brancos filmavam melhor do que nós e que não seríamos profissionais”, comenta Takumã (ARAÚJO, 2011, p. 94). Para superar essa situação, Carlos Fausto, antropólogo que tem atuado com a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu e o VNA, desde 2000, em projetos de documentação cultural, explica que:

eles [cineastas indígenas] foram construindo um espaço com dificuldade, mas lançaram mão de um recurso interessante, voltaram-se para as famílias. [...] a grande razão de as mulheres serem as narradoras dos filmes é que só elas respondiam aos filhos; os outros diziam de cara: “não me encham a paciência, o que você quer com esse negócio?” Então, o material que a gente tinha era um material fundamentalmente calcado no depoimento das mães. (ARAÚJO, 2011, p. 94)

preliminares e a realização do filme propriamente dita é extremamente vaga”. No caso dos filmes realizados no âmbito do projeto VNA, acredito, como procurarei demonstrar ao longo deste capítulo, que a inserção estender-se-á, inclusive, até a etapa de montagem dos filmes, na medida em que os sujeitos filmados desempenham um importante papel em todo o processo de realização cinematográfica.

Diante da rejeição dos membros da comunidade Kuikuro de participarem dos filmes, os cineastas indígenas, considerando a necessidade da colaboração dos sujeitos filmados para a realização dos documentários, procuraram na relação que tinham com suas famílias, notadamente com suas mães, a chave para reverter essa dificuldade que, dentre outras questões, são o tema do metadocumentário *O manejo da câmera*, do Coletivo Kuikuro de Cinema. Os realizadores indígenas discutem, nesse filme, a relação de sua comunidade com a câmera e mostram as dificuldades encontradas no dia a dia de filmagem, como a incompreensão de algumas pessoas da própria aldeia, que não entendem o porquê de eles se apropriarem de uma tecnologia não-indígena; a relação dos Kuikuro com os registros audiovisuais no momento em que assistem às suas próprias imagens; além de destacarem a importância do material audiovisual enquanto arquivo e memória de seu povo.

Toda a narrativa do documentário é centrada na ação de Ahukaká, Amunegi, Jairão, Maricá e Takumã, os cineastas indígenas que integram o Coletivo Kuikuro de Cinema, e permeada por depoimentos de membros da comunidade, dos quais se destacam o cacique, o pajé, e duas mulheres, Jauapá e Tapualu. As relações familiares entre cineastas e sujeitos filmados são fortes, pois dos cinco cineastas, somente um, Maricá, não tem vínculos com os personagens do filme; enquanto Takumã e Jairão são filhos de Tapualu, Amunegi é filho de Jauapá e do cacique Afukaká, e Ahukaká é neto do cacique. Destacarei uma sequência do documentário em questão para refletir sobre a relação da câmera com a comunidade indígena, notadamente na etapa de preparação de um documentário de tendência exploratória, onde a inserção profunda surge como condição necessária para a realização do mesmo.

Os cineastas indígenas Kuikuro, em depoimento (fotograma 1), por meio de um discurso na primeira pessoa, autoapresentam-se: “Nós somos os cinegrafistas”, diz Maricá que, em seguida, apresenta os colegas Takumã, Ahukaká e Amunegi, explicando que Jairão não está presente pois foi pescar. Em seguida, Maricá toma a palavra dizendo que há pessoas da comunidade que não entendem o trabalho deles, não os deixam filmar. Amunegi completa falando que chegam até a dizer que eles não são brancos para manusear as câmeras, um objeto típico de um ambiente externo, portanto, que não pertence à cultura indígena. Apesar disso, eles continuam o depoimento deixando claro que não se intimidam e continuam sempre as filmagens.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3

Tem-se, posteriormente, o depoimento do cineasta indígena Takumã (fotograma 2) e do cacique dos Kuikuro (fotogra-

ma 3), ambos em plano próximo, falando sobre a presença e, notadamente, a inserção da câmera na comunidade indígena, respectivamente transcritos a seguir:

Quando eu era criança, quando eu tinha uns cinco anos, os brancos chegavam aqui, fotógrafos e cinegrafistas, aí, eu via as coisas deles, câmeras grandes, como da Rede Globo, que veio aqui faz tempo. Eu ficava espiando, andando atrás deles, e pensava: “Que máquinas são essas?” Eu ainda era criança, eu não sabia. Então, o cacique pensou em fazer a documentação na nossa aldeia, para não acabar o nosso costume. (Depoimento do cineasta indígena Takumã Kuikuro)

Veja, muitos povos já perderam os seus cantos. Nós, os Kuikuro, ainda temos todos os nossos cantos verdadeiros. Foi por isso que eu pensei em criar a Associação para guardar nossos cantos. Hoje, a comunidade já gosta das filmagens. A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua. Eu me preocupo muito. As crianças ficam vendo televisão na aldeia. Todos assistem, não são só os Kuikuro. Nós somos 14 povos no Parque do Xingu. E todos eles assistem. Eu mesmo gosto de assistir jornal, futebol. (Depoimento do cacique dos Kuikuro)

Observa-se nos dois depoimentos a presença da câmera na aldeia indígena em um contexto de verdadeiro embate intercultural. Em um primeiro momento, tal presença, conforme relata o cineasta indígena Takumã, faz-se por meio dos fotó-

grafos e cinegrafistas que iam até a aldeia. Os indígenas viam a câmera como um elemento estranho e desconhecido de seu universo, na medida em que eram repórteres, cinegrafistas e fotógrafos que invadiam o espaço deles, passando pouco tempo ali, o mínimo necessário para fazer suas reportagens, vendo-os apenas como objetos e, logo em seguida, iam embora sem lhes dar qualquer retorno acerca do material captado. É nessa perspectiva que Jean Rouch (2003a, p. 88) lembra que “toda vez que um filme é realizado, a privacidade [dos sujeitos filmados] é violada”, fato que faz com que ele seja totalmente oposto às equipes de filmagem. O antropólogo-cineasta francês defende que os documentários sejam feitos por equipes reduzidas, constituídas por poucas pessoas e preferencialmente da própria comunidade.

Em um segundo momento, entretanto, conforme se percebe pelo depoimento do cacique Afukaká, a câmera constitui-se em um instrumento que não é mais estranho para os indígenas, já que “a comunidade gosta das filmagens”, além de ser responsável pela garantia da memória Kuikuro para as gerações futuras. Isso se deve, em particular, ao fato de os cinegrafistas de agora não serem de fora da comunidade; pelo contrário, são sujeitos dela mesma que, ainda assim, foram construindo pouco a pouco uma relação de confiança com os membros da aldeia para a realização dos documentários. Não é à toa que Rouch (2003a, p. 87) defendia que antropólogos e cineastas passassem bastante tempo em campo com o grupo étnico antes de iniciar as filmagens, um momento necessário para a inserção profunda de que fala Claudine de France:

o pesquisador-cineasta é, de mais a mais, um acompanhador das pessoas filmadas, por um tempo indeterminado. Às

vezes, ele tem de se tornar sedentário e, assim como o lavrador, preparar o terreno, semear, depois esperar pela colheita. (FRANCE, 2000, p. 27)

Trata-se, enfim, de um período de reflexão, de aprendizagem e de compreensão mútuas.

Outros três documentários do VNA que são significativos para pensar a importância da inserção profunda do cineasta como condição de preparação de um filme são *Shomôtsi*, do cineasta Ashaninka Valdete Pinhanta, *Novos tempos*, do cineasta Huni Kuĩ, *Zezinho Yube* e *Filmando Manã Bai*, de Vincent Carelli, feito a partir de material do filme *Manã Bai*, de Zezinho Yube. O primeiro documentário apresenta uma crônica do cotidiano de um indígena que mora na fronteira do Brasil com o Peru, chamado Shomôtsi, e é tio do cineasta Valdete; o segundo, por sua vez, narra o dia a dia da aldeia Huni Kuĩ de São Joaquim, no Acre, e tem como personagem principal Agostinho Muru, pajé e patriarca da aldeia; e o terceiro, por fim, é uma reflexão de Zezinho sobre o filme *Manã Bai*, realizado por ele no âmbito do programa Revelando os Brasis Ano II.⁴²

O cineasta Valdete diz que, durante a segunda oficina do projeto VNA com os Ashaninka, a ideia era que todos os alunos realizassem um filme coletivo em que cada um acompanhasse o cotidiano de um personagem, exercício costumeiro passado pelos oficineiros. No decorrer da oficina, entretanto, quando Mari Corrêa e Vincent Carelli assistiam com os alunos ao que cada um

⁴² Revelando os Brasis é um projeto de formação e inclusão audiovisuais de moradores de pequenas cidades que é realizado pelo Instituto Marlin Azul com patrocínio da Petrobras e parceria da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Contou, até o momento, com seis edições, realizadas nos anos de 2004, 2005, 2007, 2010, 2014 e 2017.

havia filmado durante o dia, eles perceberam que seria possível fazer um único filme a partir do material que Valdete estava captando. Há dois momentos em *Shomōtsi*, em particular, que julgo pertinentes para refletir sobre a inserção profunda do cineasta: inicialmente como condição de preparação do documentário e, posteriormente, para a filmagem do mesmo. O cineasta Ashaninka explica que escolheu filmar Shomōtsi porque:

Minha relação com Shomōtsi é anterior ao filme. Eu vivia perto da casinha dele, conversávamos muito. Ele era um professor para mim, me ensinava sobre nossa cultura. Foi com ele que aprendi a cantar. Na oficina, quando conversamos sobre quem acompanharia qual personagem eu já sabia que iria filmá-lo. Mas antes fui conversar com ele, pedir permissão e explicar o que iria fazer. (ARAÚJO, 2011, p. 77)

Valdete, em praticamente todas as sequências do documentário, filma seu tio de perto e observa cada um de seus gestos. Há uma relação íntima entre quem filma e aquele que é filmado. Devem-se considerar os laços da comunidade indígena e, sobretudo, familiares entre o cineasta Valdete e seu tio Shomōtsi (fotogramas 4 a 7).



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7

Valdete encontra-se mergulhado no ambiente cotidiano de Shomõtsi ou, como afirma France (1998, p. 347), “impregnado”, na medida em que a inserção do cineasta “desdobra-se essencialmente no plano da sensório-motricidade, pelo reconhecimento motor dos ritmos e pela sensibilização ao ambiente, em suma, pela impregnação”. Entretanto, quando Shomõtsi vai à cidade receber sua aposentadoria e temos o acontecimento no filme, manifestado pela espera do dinheiro que não chegou na data prevista, obrigando-o a fazer um acampamento às margens do rio, é nítido, nas poucas imagens que foram feitas, o desconforto do cineasta em filmar no ambiente da cidade. Afinal de contas, ele não estava inserido no meio em questão para realizar as filmagens, sem contar a relação conflituosa da cidade com os Ashaninka. Valdete afirma que:

Uma coisa é você filmar na aldeia, a outra, na cidade, onde há uma tensão em função da nossa história, a questão da demarcação de nossas terras, a expulsão dos patrões. Eu tinha um pouco de medo de filmar Shomõtsi no comércio, de acompanhar seu trajeto na cidade. Mas aos poucos fui vencendo isso. (ARAÚJO, 2011, p. 75)

Em *Novos tempos*, por sua vez, destaca-se a cumplicidade entre o cineasta Zezinho Yube e o principal personagem da narrativa, Agostinho Muru, cujo cotidiano foi escolhido para ser filmado. Zezinho acompanhou Agostinho durante 20 dias, 24 horas por dia, colando, literalmente, na experiência cotidiana do personagem e, conseqüentemente, daqueles que estavam ao seu redor e faziam parte de seu dia a dia, como sua esposa e seu sogro, além de outras pessoas da comunidade que aparecem em algumas das seqüências do filme. Todos fazem, em seus depoimentos que foram gravados quando realizavam atividades cotidianas — como a colheita da mandioca e do milho, a caça e a pesca, ou a fabricação de redes etc. — uma reflexão sobre como era a vida no passado, em que viviam em cativeiros nos seringais, e festejam os novos tempos com a demarcação de suas terras e o resgate de sua cultura.



Fotograma 8



Fotograma 9

Agostinho Muru é o testemunho vivo de um personagem que viveu o chamado “Tempo do Cativeiro” e chegou a trabalhar como mão de obra semiescrava nos seringais. A participação do personagem no filme é tão forte que algumas cenas foram inteiramente imaginadas por Agostinho e inseridas, simbolicamente, em preto e branco para marcar no filme uma temporalidade passada (fotogramas 8 e 9), na medida em que ele encena. “Foi ele [Agostinho] quem sugeriu a cena da seringa e

do abecedário. Uma cena completa. Que é justamente a história dos escravos e daqueles que dominavam os livros de conta, os índios e os seringalistas, respectivamente”, diz Vincent Carelli (ARAÚJO, 2011, p. 114). Zezinho Yube explica que Agostinho participou ativamente de todo o processo de criação do filme:

A gente construiu o filme juntos. Toda tarde, ao final das filmagens, a gente assistia ao material filmado e conversava [...]. Foram nessas conversas que surgiram algumas cenas pensadas pelo próprio Agostinho. (ARAÚJO, 2011, p. 114)

Por fim, o documentário *Filmando Manã Bai*, de Vincent Carelli, apresenta o cineasta Zezinho Yube refletindo sobre o processo de realização do filme, o qual se constitui, dessa forma, em um metadocumentário. Zezinho relata suas dificuldades, as escolhas que teve de fazer e, em particular, a delicada relação com seu personagem, que era justamente seu pai, Joaquim Maná, professor indígena que acabara de se formar no terceiro grau indígena pela Universidade do Estado do Mato Grosso. O cineasta Huni Kuĩ diz que há bastante tempo queria fazer um filme sobre seu pai:

Sempre admirei muito o trabalho dele como professor. É um grande pesquisador, alfabetizou muita gente. Eu mesmo fui alfabetizado por ele. Ele me convidou para filmar sua formatura. Então, pensei em fazer algo para além do registro, contar um pouco a história dele e, ao mesmo tempo, a história do nosso povo, dos meus avós, a vida no tempo dos seringalistas, o processo de liberta-

ção e demarcação de nossas terras até chegar na educação diferenciada, os próprios índios ensinando aos seus alunos. (ARAÚJO, 2011, p. 119)

Embora Zezinho já estivesse inserido e, literalmente, impregnado pelo ambiente de seu personagem, do qual também faz parte, é nítido o constrangimento do cineasta em filmá-lo. Apesar de filmar seu pai, um personagem próximo e pertencente ao seu universo, Yube afirma que: “Na nossa cultura não temos essa proximidade e liberdade com os nossos pais. Mas eu precisava fazer o filme, então, fui rompendo essa distância aos poucos” (ARAÚJO, 2011, p. 119). Nessa perspectiva, a inserção profunda do cineasta no ambiente que será filmado revela-se como um importante momento do processo de realização cinematográfica. A fase de preparação caracteriza-se, assim, “muito mais pela qualidade das relações humanas que gera entre cineasta e pessoas filmadas” (FRANCE, 1998, p. 351), questão que será fundamental, como discutirei mais à frente, para a filmagem e a montagem dos filmes. Abordarei, agora, as especificidades das oficinas do projeto e, em particular, o processo de gravação dos documentários pelos cineastas indígenas.

**“Uma câmera na mão e uma cabeça aberta
para o *feedback* da aldeia”:
o processo de filmagem dos documentários**

A frase acima é uma afirmação de Vincent Carelli que, em seu primeiro documentário, *A festa da moça* (1987), feito junto aos Nambiquara, no norte do Mato Grosso, explica que “o que interessava no vídeo era a possibilidade de mos-

trar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios”. E foi assim que os Nambiquara, quando assistiram às primeiras imagens feitas por Carelli, decepcionaram-se, criticando o excesso de roupa e decidiram fazer uma nova festa, retomando, diante da câmera e para a câmera, a cerimônia de furação de lábio e de nariz dos jovens, tradição abandonada há mais de 20 anos. “Não era chegar ‘com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça’, mas uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o *feedback* da aldeia’, e deixar-se conduzir pelo seu entusiasmo e pelos seus desejos [dos indígenas]”, explica Vincent (ARAÚJO, 2011, p. 46). Evidencia-se assim que, embora o documentarista estivesse com a câmera em suas mãos realizando as filmagens, quem dizia o que e como filmar eram justamente os indígenas Nambiquara, por meio do *feedback*. Trata-se de uma cooperação horizontal, na qual o material filmado era assistido e discutido pela comunidade, que problematizava de que maneira as filmagens deveriam ser feitas.

Quando o cineasta adota essa postura de fazer filmagens contínuas⁴³ e repetição dos registros, associados à observação diferida do realizador em conjunto com a comunidade, Claudine de France (1998) diz que a filmagem do documentário efetua-se a partir do que denomina de método dos esboços. Como o cineasta não tem um roteiro para o documentário

⁴³ A filmagem contínua, em longos planos-sequências, tornou-se possível graças aos novos aparelhos de gravação “menos pesados e menos incômodos”. Inicialmente, na década de 1960, o desenvolvimento do formato 16mm com som sincronizado e na seguinte o dos aparelhos videográficos possibilitaram “a gravação de planos extremamente longos” (COMOLLI, 2009, p. 23-24). Atualmente, com o formato digital e equipamentos cada vez mais miniaturizados, não há limites para a duração dos planos. No capítulo seguinte, voltarei a essa questão, quando discutir o papel desempenhado pela longa duração dos planos nos documentários realizados pelos cineastas indígenas.

concebido, como no caso dos filmes de tendência expositiva, a cada vez que filma assiste ao material filmado em companhia dos sujeitos observados e o discute na presença dos mesmos, incorporando as suas sugestões, um novo e possível roteiro para o filme, ou seja, “um esboço”, se faz e refaz. “A cada novo exame do registro”, a autora defende que é possível descobrir “um novo aspecto do processo filmado negligenciado, ou não percebido anteriormente”, como também “analisar aquilo que, na escolha dos enquadramentos, dos ângulos, do ritmo ou da duração dos planos, contribuía, conforme o caso, para sublinhar ou esfumar⁴⁴ este ou aquele aspecto do processo” (FRANCE, 1998, p. 353).

Procurarei, nesse contexto, evidenciar as especificidades das filmagens dos documentários autoetnográficos no âmbito do projeto VNA, realizados a partir de oficinas de formação audiovisual e, sobretudo, em um constante diálogo e compartilhamento do material filmado com os sujeitos observados. Analisarei algumas sequências e questões extrafílmicas concernentes aos filmes *A festa do rato* e *Filmando Khátpy*, do Coletivo Kîsêdjê de Cinema, *A iniciação do jovem Xavante*, de Divino Tserewahú, *Mulheres Xavante sem nome*, também de Divino Tserewahú em coautoria com o oficineiro Tiago Campos Tôrres, e retomarei os já citados *Duas aldeias, uma caminhada*, *Novos tempos*, *O manejo da câmera* e *Shomôtsi*.

⁴⁴ Claudine de France (1998, p. 413) define os termos sublinhar e esfumar da seguinte forma: “O sublinhamento designa o conjunto dos procedimentos de *mise en scène* pelos quais o cineasta tenta chamar a atenção do espectador sobre alguns elementos do processo delimitados pela imagem, através de sua colocação em primeiro plano, sua apresentação repetida etc. O seu oposto, o esfumamento, cujo termo pedimos emprestado ao vocabulário técnico da arte pictural, consiste em apresentar de maneira relativamente apagada, fora de foco, marginal ou demasiadamente breve, alguns elementos delimitados pela imagem, de tal maneira que passem despercebidos para o espectador”.

A metodologia de atividades do VNA começou a ser delineada a partir de 1998, quando Vincent Carelli convidou Mari Corrêa, documentarista formada pela escola francesa Ateliers Varan, para integrar o projeto, adaptando ao mundo das aldeias a dinâmica de trabalho proposta por esse centro de formação em realização documentária. Mari explica que:

Entrei no Vídeo nas Aldeias em 1998 para dar início às oficinas de formação. Anos antes, quando conheci o projeto, ainda não se falava em formar realizadores indígenas. “Ao contrário do que vocês fazem nos Ateliers Varan, nós aqui não editamos as imagens dos índios, eles assistem suas imagens no bruto”, me explicou o Vincent. Minha experiência era radicalmente outra. [...] A descoberta da linguagem cinematográfica, de forma intimista e artesanal, foi uma experiência intensa, uma verdadeira iniciação ao filme documentário, que produziu uma mudança radical na minha forma de ver e querer fazer filmes. O conceito e o método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu descobri que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despindo de ideias pré-concebidas. (CORRÊA, 2004, p. 1)

E foi essa proposta de trabalho audiovisual no estilo do cinema verdade rouchiano que Mari Corrêa, no decorrer dos anos, levou para as inúmeras oficinas de formação audiovisual do projeto que foram realizadas nas comunidades indígenas e algumas, particularmente de edição, na sede do VNA na cidade de Olin-da, em Pernambuco. Discutirei, agora, como se dá a dinâmica das oficinas do projeto para que se possa compreender de que maneira ocorre a participação das comunidades nos filmes.

Mari explica que as oficinas nas aldeias duram, em média, de três semanas a um mês e contam com, no máximo, seis alunos,⁴⁵ os quais, normalmente, são indicados pelos mais velhos da aldeia e trabalham em duplas, já que para cada oficina são disponibilizadas três câmeras. Inicialmente, algumas oficinas foram realizadas com indígenas de diferentes etnias, em uma perspectiva multiétnica. Entretanto, tendo em vista a questão da inserção do cineasta para a realização dos filmes, que discuti no item anterior deste capítulo, a prática mostrou aos coordenadores que trabalhar por etnia, como afirma Vincent Carelli, “era o que dava mais certo, pelo conhecimento da língua e pela intimidade que os jovens de cada aldeia tinham com seus parentes” (ARAÚJO, 2011, p. 48).

A rotina diária de trabalho das oficinas consiste, basicamente, na captação do material audiovisual pelos alunos na parte da manhã e posterior exibição na aldeia à tarde. Inicialmente, os coordenadores da oficina ensinam aos indígenas o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco. “Na hora que eles dominaram essas duas coisinhas, já começam a trabalhar fazendo exercícios. O exercício que a gente tem costume de dar é esse de filmar o coti-

⁴⁵ A partir de experiências anteriores do projeto VNA, trata-se de um número de participantes considerado ideal para o desenvolvimento das oficinas.

diano de alguém”, conta Mari Corrêa. É importante observar que os responsáveis pela oficina não participam da filmagem justamente para não influenciar a captação das imagens pelos indígenas. “A ideia é jamais estar presente no local da filmagem”, ressalta Mari. As imagens são, dessa forma, feitas única e exclusivamente pelos cineastas indígenas, na medida em que a proposta é, segundo Carelli, fazer com que eles captem imagens “de maneira intuitiva, empírica e livre, totalmente atenta e aberta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens” (CORRÊA, 2013, p. 11).⁴⁶

O filme *Mulheres Xavante sem nome*, dirigido pelo cineasta indígena Divino Tserewahú em coautoria com o oficinairo do VNA Tiago Campos Tôres, por exemplo, consiste em um documentário realizado justamente a partir de um ritual que não houve. Antigamente, a festa “Nome das mulheres” acontecia, tradicionalmente, a cada sete anos e durava, em média, quatro meses. Há muito tempo, explica Divino em um comentário em voz *over* no filme, que ela não é mais realizada em nenhuma das 165 aldeias Xavante, com exceção de Sangradouro, aldeia à qual o cineasta pertence. A última vez, entretanto, que os Xavante de Sangradouro conseguiram realizá-la até o fim foi em 1995. Desde que ele teve a ideia de eleger a festa como tema de um dos seus filmes, ela sempre é interrompida nas fases preliminares em virtude de algum incidente grave na comunidade: em 2002, um jovem indígena morreu em um acidente numa corrida de tora; em 2003, o responsável pela festa faleceu vítima de uma doença; em 2007, o próprio cineas-

⁴⁶ Trata-se, como salienta Jean-Louis Comolli (2008, p. 176), de filmar os homens “reais” no mundo “real”, o que “significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões”.

ta acidentou-se gravemente no capotamento de um carro; em 2008, o então cacique da aldeia, junto com mais quatro pessoas, faleceram em um acidente de carro.

Independentemente desses acontecimentos trágicos, Divino explica que vários Xavante não querem mais realizar a festa, aspecto que será abordado por ele no filme. O motivo, segundo as entrevistas e os depoimentos do documentário, é que na referida festa as mulheres têm que manter relações sexuais com seus cunhados, questão que gera inúmeras opiniões atravessadas e distorcidas por parte dos mais jovens. Como a festa, de fato, não ocorre, mas apenas uma reunião em que os Xavante discutem a possibilidade de fazê-la de forma menor, apenas para as filmagens, proposta essa que não se concretiza, os realizadores Divino e Tiago lançam mão de imagens de arquivo captadas do evento em diferentes anos. *Mulheres Xavante sem nome* será, assim, uma investigação de Divino sobre a festa, tendo como propulsora as imagens de arquivo que vão estimular as entrevistas e os depoimentos, notadamente de anciãos e anciãs Xavante. Como pontua André Brasil (2013, p. 254), o filme constrói-se a partir de “um fracasso, sobre uma impossibilidade, sobre uma ausência”. E eu acrescentaria, como sugere Jean-Louis Comolli (2008, p. 176), que se tem, no filme em questão, uma impossibilidade do roteiro para a ideia inicial dos realizadores, a qual é justamente a necessidade do documentário.⁴⁷ A esse respeito, o oficinairo Tiago Campos Tórres fala que:

O roteiro surge na medida em que o filme vai acontecendo. Os alunos se envolvem com os personagens e eventos que

⁴⁷ Retomarei o documentário *Mulheres Xavante sem nome* em análise sobre as imagens de arquivo que desenvolverei no capítulo 4.

filmam, às vezes precisam participar dos eventos que filmam, às vezes se desentendem com seus personagens, e experimentam algo completamente novo mediado pela câmera. (ARAÚJO, 2011, p. 86)

Voltando à discussão sobre as oficinas de formação audiovisual do VNA, Mari Corrêa explica que o material audiovisual é captado pelos indígenas na parte da manhã. No final do dia, “quando eles [os cineastas indígenas] terminaram de filmar, a gente se junta numa sala, que é aberta à comunidade toda, assistimos ao material e fazemos uma visão crítica” (CORRÊA, 2013, p. 11). A partir do visionamento do material filmado, os oficinairos apontam, normalmente, falhas relacionadas a questões de contraluz, de posicionamento e enquadramento de câmera e de cortes abruptos de um diálogo. Discute-se também nas oficinas o que filmar, desconstruindo a ideia de que apenas festas e rituais tradicionais poderiam ser filmados. Pelo contrário, a banalidade cotidiana, por exemplo, o descansar e o falar a esmo revelam potencialidades audiovisuais muito significativas e que são incentivadas para serem exploradas pelos cineastas indígenas (ARAÚJO, 2011, p. 115).

Essa discussão é interessante de ser observada em outro filme Xavante, no caso, *A iniciação do jovem Xavante*. Vincent explica que os velhos indígenas imaginavam o registro desse ritual de forma idealizada, sem a interferência e a presença de impurezas do mundo não-indígena. “[Os mais velhos] Exigiam rigor nas pinturas e nos adornos e se incomodavam com a bicicleta, a antena parabólica ou a camionete que, vez por outra, aparecia no fundo da cena”, diz Carelli. “Um depoimento emocionado de um velho, colhido no calor dos acontecimentos, quase foi vetado por que ele vestia uma camisa”, completa (ARAÚJO, 2011, p. 59-60).

Já o documentário *O manejo da câmera*, por sua vez, apresenta logo no início uma sequência em que o cineasta Jairão Kuikuro, ao entrevistar o pajé Tehuru, lhe diz: “Já vamos começar”. “Tá pronto?”, questiona o pajé. “Quase, eu vou te explicar”, diz Jairão. “Você vai contar a história. Vai contando e nós vamos gravando”, afirma o cineasta. Tem-se o depoimento do pajé que fala sobre um mito indígena, alternando-se tomadas dos cineastas. “Aí, elas transaram com ele [o jacaré]. Então, ele gozou e o rabo dele ficou tremendo”, afirma o pajé no final de seu depoimento, momento em que se vê o cinegrafista Jairão rir. Imediatamente, Tehuru afirma rindo: “Jairão, você não pode rir, porque você deve tremer igualzinho”, impureza que foi mantida na montagem final do documentário.

Poderia apontar, aqui, inúmeras outras sequências que apresentam impurezas nos filmes, seja do ponto de vista de objetos, roupas etc., os quais não pertencem tradicionalmente ao universo indígena, e, sobretudo, de brincadeiras e situações criadas pelos próprios personagens. Mari Corrêa afirma que, durante as oficinas, a invasão da impureza é sempre estimulada nos filmes (CORRÊA, 2013, p. 6). Trata-se de uma postura do VNA de assumir diante do espectador o processo de construção da narrativa documentária e, sobretudo, de não se esconder por trás dos povos indígenas como se fosse possível a realização de filmes puros, autênticos e que revelassem uma estética genuinamente ameríndia.⁴⁸ Mari explica que:

Tem que dominar uma linguagem. Cinema é uma linguagem, então não adianta você pegar a câmera e aprender o “rec”.

⁴⁸ Além disso, a afirmação das impurezas constitui uma tomada de posição do projeto contra a taxidermia (RONY, 1996), espécie de empalhamento das culturas, como já apontei no primeiro capítulo.

E tem a coisa da estética, essa coisa de não ser complacente, do rigor... de não ser condescendente, que tem a ver com o respeito com eles mesmos. Quando você vê como é que esses caras se pintam, como eles dão importância à estética, quando se faz uma flecha, sabe assim, tudo mesmo, o apuro. Eles têm esse rigor também, por que é que a gente não vai ter? “Ai, que bonitinho”, quando tá tudo fora de foco, tá horroroso? Não! [...] os caras que trabalham com o vídeo, em sua maioria, caçam e pescam, e a pontaria é um negócio de sobrevivência, certo? Então, por que os caras não vão filmar assim, pausada, refletidamente, filmando qualquer coisa sem procurar com o olhar realmente aquilo que se quer mostrar ou tá a fim de documentar? Eu acho que esse rigor, é compartilhar o rigor sabe, não é impor um rigor. (CORRÊA citada por GONÇALVES, 2012, p. 121)

Feita essa apresentação geral das oficinas de formação audiovisual do projeto VNA, discutirei algumas particularidades do processo de filmagem dos documentários, conforme segue: o *feedback* da comunidade sobre o material filmado, por meio da observação diferida; a filmagem com a câmera na mão, o que implica filmar os acontecimentos do interior e, praticamente, abolindo o uso do *zoom*; a opção pela filmagem em planos longos, com a valorização dos tempos mortos e fracos; a ideia de roteiros baseados na tradição oral e a captação do som direto na língua nativa das respectivas etnias. Analisarei, a partir de sequências dos filmes documentários citados, cada uma dessas opções, problemati-

zando-as tendo em vista algumas questões éticas associadas ao emprego das mesmas.

Em *Filmando Khátpy*, os cineastas indígenas refletem sobre o processo de realização de *A história do monstro Khátpy*, ficção que relata a lenda de um “índio feio”, por isso denominado de “monstro” pelos Kĩsêdjê, e que ameaça os caçadores indígenas na mata. O filme pode ser dividido em cinco blocos temáticos: inicialmente, mostra a etapa de pesquisa feita pelos cineastas indígenas que consistiu na gravação de vários depoimentos dos mais velhos da aldeia, os quais, questionados pelos cineastas, contavam o que sabiam sobre a lenda do monstro Khátpy. Posteriormente, os cineastas Kĩsêdjê fazem o visionamento dos depoimentos gravados, isto é, a observação diferida, e somente aí percebem que cada um dos entrevistados contou de uma forma a história do monstro. “As histórias são assim mesmo, são todas variadas. Agora, vendo a gravação é que dá para perceber”, comenta o cineasta Yaiku Suyá no documentário. Diante disso, os cineastas resolvem fazer uma projeção coletiva dos depoimentos na aldeia. “Quando vimos os depoimentos de vocês, percebemos que cada trecho da história foi contado de forma diferente. Por isso vamos mostrar aqui para que todos possam ver e decidir se está bom ou conforme a versão de quem faremos o filme”, afirma o cineasta Whinti Suyá. Após essa observação diferida por toda a comunidade, os cineastas iniciam a preparação para a gravação da ficção, procurando por pessoas na comunidade — atores nativos — para interpretar os personagens da história mítica (monstro Khátpy, caçador e suas respectivas mulheres e crianças), como também a roupa para o monstro e, notadamente, a elaboração de um roteiro para o filme. Por fim, o documentário apresenta a filmagem propriamente dita.

Destaca-se, nessa perspectiva, o papel da comunidade Kĩsêdjê no processo de realização do filme a partir do *feedback*, tendo em vista que todos da aldeia se envolveram e colaboraram para sua concretização, seja por meio das entrevistas que concederam, das opiniões e discussões que surgiram durante a projeção coletiva dos depoimentos sobre a história do monstro, atuando como atores etc. O *feedback* de todos os membros da aldeia Kĩsêdjê é, com efeito, um elemento fundamental para o filme em questão, uma vez que é “o diálogo com as pessoas filmadas, baseado na observação das imagens” (FRANCE, 1998, p. 378) que permite a construção do roteiro do produto audiovisual em análise. O processo de *feedback*, que é uma constante nos documentários realizados no âmbito do VNA, remete à experiência pioneira de Robert Flaherty que, mais tarde, seria pensada por Jean Rouch como antropologia compartilhada, como discuti no primeiro capítulo.

O espectador dos filmes do projeto VNA é mergulhado em inúmeras seqüências gravadas com a câmera na mão, questão que facilmente pode ser percebida quando se assiste aos documentários, assumida pelos coordenadores do projeto nas oficinas, e também escancarada em algumas tomadas que revelam o processo de construção dos filmes. *Novos tempos* e *O manejo da câmera* são exemplares nessa perspectiva. Finalizado em 2006, *Novos tempos* é, segundo o oficineiro Pedro Portela, um dos primeiros filmes do VNA em que o processo de realização e, particularmente, a oficina de formação junto aos Huni Kuĩ, na qual se vê os cineastas indígenas com a câmera na mão, são evidenciados (fotogramas 10 e 11): “as infindáveis visionagens do material recém-gravado, os comentários dos professores e dos alunos, tudo estava ali, para mostrar o processo de feitura por trás das imagens” (ARAÚJO, 2011, p. 115). *O manejo da câmera* traz uma proposta

semelhante, em que os cineastas indígenas Kuikuro aparecem em inúmeras tomadas com a câmera na mão (fotograma 12), como em *Duas aldeias, uma caminhada* (fotograma 13)



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13

Essa estratégia fílmica é, para Jean Rouch (2003a, p. 89), “a única forma de filmar”, que consiste em “caminhar com a câmera, levando-a para onde seja mais efetivo, e improvisando um balé no qual a câmera torna-se mais viva do que as pessoas que está filmando”. O uso do tripé era uma estratégia veementemente recusada pelo antropólogo-cineasta, na medida em que seu emprego faz com que a câmera “veja”, literalmente, de um único ponto de vista. Annie Comolli (2009, p. 30) aponta que a gravação com o uso do tripé produz justamente uma “mobilidade artificial do cineasta, afastando-o das pessoas filmadas” e tornando “mais difícil a instauração de uma proximidade física e psicológica entre filmador e filmado”.

Associado à filmagem com a câmera na mão, os cineastas indígenas, durante as oficinas de formação audiovisual do VNA, são orientados a não empregarem o recurso do *zoom*. Mari Corrêa explica que essa orientação justifica-se do ponto de vista técnico e ético. Por um lado, ela comenta que, quando um cineasta filma sozinho, sem o auxílio de um profissional para captar o som, caso ele não chegue próximo do sujeito filmado, o som não será captado com uma boa qualidade que, no caso em questão, é sempre gravado na língua nativa. “Então já tem uma questão aí que é intrínseca à forma de filmar. Você tem que se aproximar”, diz ela. Por outro lado, ela destaca que “do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado” (CORRÊA, 2013, p. 9-10).

Tem-se, aqui, um princípio de filmagem muito caro a Rouch (2003a, p. 88-90): não empregar o *zoom* permite, para o antropólogo-cineasta, ter a “qualidade insubstituível do contato real entre aquele que filma e o sujeito filmado”, visto que o realizador pode realmente entrar na experiência do sujeito, procedimento denominado por ele de cine-transe.⁴⁹ É pertinente observar o emprego dessa estratégia fílmica em *Shomôtsi*, filme no qual, como já mencionei, o cineasta Valdete cola na experiência de seu tio (fotogramas 14 e 15), e também em *A festa do rato*, documentário dos Kĩsêdjê sobre uma festa que dá título ao filme em questão — e não era realizada há 10 anos —, em particular, quando os cineastas acompanham, com a câmera na mão, algumas das danças típicas (fotograma 16). Não empregar o *zoom* implica,

⁴⁹ No próximo capítulo, a ideia de cine-transe será mais aprofundada e discutida do ponto de vista estético.

dessa forma, filmar os acontecimentos de dentro, próximo dos sujeitos filmados, em uma relação de forte cumplicidade.

Outra questão importante trata da orientação que é passada aos cineastas indígenas de não imporem limites para a duração dos planos. Vincent Carelli explica que é natural a presença de inúmeros cortes, sobretudo quando os alunos começam a filmar, aspecto que é problematizado nas oficinas de formação audiovisual durante os visionamentos:

Ele [o aluno que está começando a filmar] tem que aprender a escutar: “O cara estava falando e você cortou?”. Aí ele começa a escutar até chegar a esse ponto em que ele deixa o cara sair de quadro. (CORRÊA, 2013, p. 5)

Essa opção de não limitar a duração dos planos vai, sobretudo, ao encontro do fato de as comunidades indígenas serem de tradição oral, conforme comenta Mari Corrêa:

Quem tem a prática da narração são, em geral, os mais velhos. E quando eles começam a narrar é por uma ou duas horas seguidas. Não tem narraçãozinhas, não tem frases curtas. E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar. (CORRÊA, 2013, p. 6)



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19

A repercussão mais imediata dessa postura se reflete, nos filmes, na valorização dos tempos mortos (momentos de aparente falta de ação) e fracos (pausas e repetições), e não apenas dos tempos fortes (ações principais). Segundo Claudine de France (1998, p. 352), como consequência, “as próprias pessoas filmadas em lugar de ser constantemente guiadas ou interrompidas no desenrolar de seu comportamento têm, na maior parte do tempo, o fluxo de suas atividades respeitado” por aquele que filma.⁵⁰ O filme *Shomõtsi* traz uma sequência em que o personagem principal, Shomõtsi, mergulha no rio, a câmera não corta e o cineasta Valdete o espera sair da água. Quando seu tio sai, ele diz: “Tá vendo, quando eu tomo banho, passo uns quin-

⁵⁰ No próximo capítulo, voltarei a discutir essa questão, mas pensando-a em sua manifestação estética nos filmes documentários, no caso, a partir dos longos planos.

ze minutos debaixo d'água...” (fotogramas 17 a 19). “Aquilo só funciona porque não tem corte. Se a gente ensinasse para o cara: ‘Olha, um minuto sem acontecer nada, você corta’, a gente não teria aquela cena”, destaca Mari Corrêa (2013, p. 5).

Embora já tenha discutido, inicialmente, que, durante as oficinas de formação audiovisual do projeto VNA, os cineastas indígenas são incentivados a trabalharem com a imprevisibilidade, é interessante pensar a não imposição de limites para a duração dos planos associada à ideia de que os documentários tenham “roteiros”, mas não no formato tradicional, como normalmente é concebido: trata-se de roteiros baseados na tradição oral, proposta discutida por Philo Bregstein (2007, p. 169-170), a partir do trabalho de Jean Rouch. O autor argumenta que, contrariamente ao mito de que Rouch improvisava todo o tempo, o roteiro tinha em seus filmes um papel muito importante, envolvendo uma preparação intensiva e meticulosa — ou, segundo a antropologia fílmica, uma inserção profunda do cineasta no universo que seria filmado. Mas não se tratava de um roteiro estruturado, fechado e rígido. Muito pelo contrário, o roteiro rouchiano consistia em um roteiro de acordo com a tradição oral, na qual os africanos, assim como os povos indígenas, são mestres. Bregstein explica que:

O roteiro de Rouch e seus amigos nigerianos consistia no seguinte: ele tomava café da manhã bem cedo todas as manhãs no jardim do Instituto de Pesquisa em Ciências Humanas [...]. Lá, Rouch, junto com Damouré, Lam e Illou, pensava sobre inúmeros projetos, incluindo o próximo filme de ficção deles. Conforme a tradição oral, uma caneta nunca foi colocada no papel. (BREGSTEIN, 2007, p. 169)

O documentário *Filmando Khátpy*, por exemplo, revela que o roteiro de *A história do monstro Khátpy* foi elaborado a partir dos depoimentos dos homens e mulheres mais velhos da aldeia. Foi a tradição oral da comunidade indígena Kĩsêdjê, através dos depoimentos dos narradores no filme — da evocação verbal —, que subsidiou a reconstituição audiovisual de uma história mítica, presente, até então, apenas na memória da comunidade. Outro filme em que a tradição oral revela-se importante é *Novos tempos*, no qual o personagem principal Agostinho Muru, como aponte, participou do processo de criação e chegou, inclusive, a sugerir uma sequência do filme. Procedimento semelhante ocorreu em *Duas aldeias, uma caminhada*, quando a comunidade indígena, no momento em que entende o porquê do filme, começa a falar dos problemas de seu cotidiano e o roteiro do filme ganha vida. É fundamental observar o papel que os registros audiovisuais desempenham, nesse contexto, à medida que tomam “o lugar da tradição oral, ao assegurar uma transmissão dos valores e dos fatos” que, sem eles, “desapareceriam com o desaparecimento das últimas testemunhas” (FRANCE, 2000, p. 22).

Todos os filmes realizados pelos cineastas indígenas são falados nas línguas das comunidades filmadas, sendo legendados posteriormente. Trata-se de uma estratégia que, acredito, tem ao menos duas grandes implicações. A primeira relaciona-se às necessidades práticas para realização de um filme documentário de tendência exploratória, como a inserção profunda do cineasta. Para tanto, nada melhor, como destaca Rouch (2003a, 87), que a pessoa responsável pelo som compreenda o idioma daqueles que está gravando, sendo indispensável, assim, que a mesma pertença ao grupo étnico filmado. Deve-se considerar, também, por outro lado, que o fato de os filmes serem

falados em diferentes línguas indígenas traduz uma atitude do VNA de afirmar a diversidade e a riqueza linguística dos povos em questão que, na maioria das vezes, são rotulados pela sociedade dominante de maneira generalizante apenas como “índios”, quando, na verdade, o Brasil possui inúmeros povos indígenas, estimados em 255 etnias que falam mais de 150 línguas diferentes (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2018) e, em grande parte, não se conhecem.

Vale a pena indicar, nessa perspectiva, o caso da etnia Ashaninka, do Acre, citado pelo cineasta Isaac Piãko. Quando a comunidade recebeu as oficinas do projeto, osicineiros, como é costume durante o período noturno, realizaram sessões de cinema em que foram exibidos inúmeros filmes de cineastas indígenas de outras etnias com as quais o VNA já trabalhara. Isaac diz que, no momento em que o documentário *Das crianças Ikpeng para o mundo* foi exibido, muitos Ashaninka não queriam assisti-lo por causa da nudez, como ele explica:

Algumas pessoas saíam, porque meu povo sempre usou roupa tradicional. Depois a gente foi entendendo, porque vimos mais de quinze povos diferentes nos vídeos e cada um tinha uma maneira [de ser] dentro da sua cultura. (ARAÚJO, 2011, p. 79)

Por fim, acredito que seja importante, para encerrar essa discussão sobre o processo de filmagem dos documentários do VNA, estabelecer uma relação com o papel do corpo nas sociedades indígenas e algumas estratégias fílmicas já discutidas, como a filmagem com a câmera na mão. Gostaria, inicialmente, de me remeter a um texto publicado em um dos catálogos

do VNA, no qual Mari Corrêa, Vincent Carelli e Sérgio Bloch enviaram vários filmes do projeto a Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel com o objetivo de colher as suas impressões cinematográficas. O resultado, publicado no formato de uma entrevista, é o texto “Conversa a cinco”, que foi organizado por Mari Corrêa (2013). Tanto Coutinho como Escorel reconhecem, na entrevista, a qualidade dos filmes documentários realizados pelos cineastas indígenas no âmbito do projeto.⁵¹ Coutinho afirma que o material é “muito bem filmado, a câmera nunca erra, não tem um erro de diafragma, a câmera não treme” (CORRÊA, 2013, p. 2). Mais adiante, quando falam sobre o filme *Shomōtsi*, Mari explica que o cineasta Ashaninka Valdete Pinhanta entrou “de gaiato na oficina”, pois quem “estava fazendo a oficina era o irmão dele, e ele ficava assistindo de fora. A gente percebeu e convidou ele para entrar no grupo”, diz. “E ele já saiu filmando muito bem, nos nossos moldes. Era a primeira vez que ele estava filmando. E a gente [Mari e Vincent] ficava como dois bobos de queijo caído”, esclarece Mari (CORRÊA, 2013, p. 15).

Qual o motivo para essas imagens e sons serem tão bons? Como um indígena poderia filmar tão bem em seu primeiro trabalho sem ter feito um curso na área de audiovisual? Haveria algo além do conhecimento, domínio sobre a técnica e repertório audiovisual repassados aos indígenas durante as oficinas? A hipótese lançada por Ruben Caixeta de Queiroz (2008) no artigo “Cineastas indígenas e pensamento selvagem” revela-se como uma perspectiva frutífera para compreender e avançar na discussão sobre o processo de realização cinematográfica.

⁵¹ A entrevista, na verdade, acabou se transformando em uma entrevista às avessas, já que Coutinho e Escorel acabaram levantando inúmeras questões sobre o VNA e, literalmente, entrevistando Mari, Vincent e Sérgio.

gráfica do VNA. Caixeta de Queiroz (2008, p. 117) defende que a “qualidade e rapidez” dos indígenas “no aprendizado do olhar cinematográfico” estariam relacionados com “a ontologia indígena e com a ontologia do cinema, ou pelo menos do documentário”.

O autor, recorrendo a Claude Lévi-Strauss e sua proposta de pensamento selvagem, afirma que o pensamento indígena constrói-se “com base nas qualidades sensíveis”, como uma ciência do concreto, trabalhando com aquilo que estaria acessível aos cinco sentidos; enquanto que o pensamento não-indígena, o ocidental, basear-se-ia em “hipóteses e teorias”, como uma ciência do abstrato, das totalidades e dos grandes esquemas explicativos. E esse pensamento selvagem ainda comportaria um outro elemento importante: a característica de ser “rebelde e imaginário”, de não se deixar “domesticar” em padrões ou modelos, sendo, dessa forma, “um pensamento construído mais a partir do corpo e da experiência do que por meio do intelecto ou da razão”. Caixeta de Queiroz (2008, p. 117-118) argumenta, ainda, que “o cinema indígena é um cinema mais dos corpos do que das palavras, porque sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua sociabilidade”, na medida em que “o cinema se aproxima da mitologia, do imaginário, do sonho, do mágico, do corpo, da materialidade, ou seja, aproxima-se do pensamento indígena, selvagem e não domesticado”.

Tendo em vista essa ideia de que o cinema indígena seria um cinema “mais dos corpos”, é interessante lembrar, como aponta Annie Comolli (2009, p. 31) — quando resgata o pensamento de Marcel Mauss —, que o corpo é justamente o primeiro instrumento do homem. Isso vale, defende a autora, igualmente para o cineasta, “na medida em que seu corpo é o suporte da

câmera”, uma extensão da mesma, e que se constituiria agora, como afirma Jean Rouch (2003a, p. 90), em um “olho mecânico” acompanhado de um “ouvido eletrônico”. Nesse contexto, o antropólogo-cineasta diz que o cinegrafista precisa de um treinamento, de um domínio do corpo, de um aprendizado:

Trata-se, com efeito, de adestrar o corpo filmando de maneira a que este não constitua mais um obstáculo à adoção das *mises en scène* mais apropriadas à descrição do processo observado, não importando quão difícil seja sua realização. (COMOLLI, 2009, p. 31)⁵²

No caso das comunidades indígenas, entretanto, constata-se que o corpo, como diz Caixeta de Queiroz (2008, p. 117) a partir da antropologia, ocupa um lugar central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Talvez seja por isso que o projeto VNA, como indiquei, tenha como proposta de trabalho que as imagens e os sons dos filmes docu-

⁵² Jane Guéronnet (1987) dedica um capítulo de seu livro *Le geste cinématographique* à apresentação e ao estudo das técnicas corporais do cineasta. No próximo capítulo, retomarei essa discussão quando abordar, do ponto de vista estético, a questão da câmera participante. Como indica Guéronnet, Jean Rouch e Michel Brault incentivaram a criação, em 1962, de um curso intitulado “Técnicas corporais de filmagem com a câmera na mão para o antropólogo-cineasta”, inspirado nas técnicas da mímica, da dança espanhola e das artes marciais. O resultado foi um curso *sui generis*, cujo objetivo era desenvolver a imaginação visual do cineasta, estimulando sua criatividade diante das manifestações imprevistas da ação filmada e permitindo a filmagem de planos fixos estáveis e de planos em movimento com uma grande fluidez. Mais informações podem ser obtidas no verbete “L’École de Nanterre” de Jane Guéronnet no site da Université Nice Sophia Antipolis na plataforma de recursos pedagógicos *on-line* da instituição, disponível em http://unt.unice.fr/uoh/anthropologie/contenus/supplements/Ecole_de_Nanterre.php

mentários sejam captadas somente pelos cineastas indígenas, já que os oficineiros não participam das filmagens. O depoimento do antropólogo Carlos Fausto é esclarecedor a esse respeito:

fazer esses filmes depende da relação que estabelecemos, a gente com eles e eles com as pessoas que estão sendo filmadas. Daí resulta o filme. Eu não poderia sozinho conceber o filme. Se fosse eu a filmar, ficaria ruim, porque seria algo externo, não teria densidade, não teria a mesma textura. (ARAÚJO, 2011, p. 99)

Montagens, desmontagens e remontagens dos documentários

Os conceitos e as técnicas de filmagem são repassados aos cineastas indígenas durante as oficinas de formação audiovisual do VNA realizadas nas aldeias. Mas e a montagem desses documentários? Quem é o responsável por executá-la? São não próprios cineastas indígenas ou os instrutores das oficinas? A montagem ficaria sob a responsabilidade dos indígenas, dos não-indígenas ou de ambos? Responder a essas perguntas não é tarefa fácil, já que cada documentário mostra determinadas particularidades, como analisarei adiante. Entretanto, posso afirmar, de maneira geral, que sempre há a participação da comunidade indígena no processo de montagem dos documentários. Alguns filmes são montados na aldeia e outros começam na aldeia, sendo concluídos na sede do VNA.

Nesse sentido, entendida a montagem como o processo em que os “fragmentos de filme, os planos”, são colados “uns após

os outros em uma ordem determinada”, como definem Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 195-196), e é feito por um montador, ver-se-á que no projeto VNA esse papel adquirirá uma outra função, na medida em que esse profissional atuará como uma espécie de catalisador do *feedback* de toda a comunidade, questão que dialoga sobremaneira com as proposições de Jean Rouch acerca da montagem. Para tanto, analisarei alguns elementos do processo de montagem dos já citados filmes *A iniciação do jovem Xavante*, *Shomôtsi*, *Novos tempos* e também *A gente luta mas come fruta* e *No tempo das chuvas*, esses dois últimos de Valdete e Isaac Ashaninka.

Iniciarei minha análise a partir do documentário *A iniciação do jovem Xavante*, dirigido pelo cineasta indígena Divino Tse-rewahú, também responsável pelo roteiro, e montado por ele juntamente com os oficineiros do VNA Estevão Nunes Tutú e Marcelo Pedroso. Filmado na aldeia Xavante de Sangradouro, no Mato Grosso, *A iniciação do jovem Xavante* é um filme sobre o complexo ritual de iniciação dos homens, mostrando como se dá a passagem da adolescência para a vida adulta. Os Xavante são divididos em oito grupos de idade e a cada sete anos, aproximadamente, um novo grupo é iniciado. No filme, Etepa é o grupo que será iniciado; os Tirowa, iniciados há sete anos, serão rivais e fiscalizadores dos Etepa; e os Hotorã, iniciados há 14 anos, serão os padrinhos. A filmagem acompanha as diversas fases do ritual, em um estilo notadamente observativo, permeado por depoimentos de vários membros da aldeia que explicam cada uma das fases, seu significado e sua importância.

O documentário foi filmado por Divino com mais outros três cineastas indígenas, Caimi Waiassé, Jorge Protodi, também Xavante, e Winthi Suyá, da etnia Kĩsêdjê. Esses três cineastas, após terem participado da primeira oficina do VNA no Xingu,

aceitaram o convite de Divino para fazer um trabalho coletivo de filmagem do ritual que dura mais de 30 dias. Tendo em vista a dimensão desse ritual, “só a presença de mais de uma câmera poderia viabilizar uma cobertura mais completa e sistemática”, afirma Vincent Carelli, uma vez que algumas ações ocorrem simultaneamente em vários locais. Outros dois complicadores, segundo o coordenador do VNA, é que o próprio Divino, além de ser um dos responsáveis pela filmagem, pertencendo ao grupo Tirowa, “deveria desempenhar uma série de funções” no ritual daquele ano, “das quais os velhos da aldeia dificilmente o dispensariam apesar de ele também estar filmando”; e, ainda, estaria impossibilitado “de presenciar uma série de outros eventos exclusivos de outros clãs cerimoniais” (ARAÚJO, 2011, p. 58).

Vincent Carelli explica que, diariamente, a cada duas ou três horas, o material filmado pelos cineastas indígenas era visionado. “Ali se fazia uma crítica exaustiva dos enquadramentos, dos movimentos, do conjunto de planos necessários para uma boa cobertura, de como se fixar em alguns personagens nas cenas de multidão etc.” (ARAÚJO, 2011, p. 59). O fato de certas cenas dos rituais dos Xavante se repetirem durante semanas foi, segundo ele, fundamental para que algumas tomadas fossem refeitas após a identificação de erros durante os visionamentos, tendo em vista, como já discuti, a questão do método dos esboços proposto pela antropologia fílmica. Também, foi a partir dos visionamentos que os cineastas foram questionados pelos instrutores sobre o significado das sequências, da coreografia etc. “E eles [os cineastas indígenas] partiam então para pesquisar, sozinhos, esses conteúdos na forma de entrevistas com os anciãos da aldeia”, diz Carelli (ARAÚJO, 2011, p. 59). Mas como foi feita montagem de *A iniciação do jovem Xavante*?

Mari Corrêa afirma que, para ela, a montagem no cinema documentário “é a fase mais complexa do processo de fabricação”, na medida em que se trata do “momento delicado de escolher, articular e construir o filme a partir do emaranhado do material bruto, do real fragmentado e desordenado”, conferindo-lhe novos significados; “que falas e que cenas guardar, o que e onde cortar, o que mostrar e não mostrar” (CORRÊA, 2004, p. 4). Trata-se, segundo Corrêa, de uma etapa fundamental do processo de aprendizado dos cineastas que, no caso das oficinas do VNA, é feita pelos oficineiros do projeto juntamente com os indígenas:

Muitas vezes nos perguntaram se são os índios que editam seus filmes. Se considerarmos que editar não se restringe a apertar os botões de uma máquina, então podemos afirmar que são eles que editam, com a nossa ajuda e conselhos, seus filmes. É claro que, no início de um processo de aprendizado, a participação do editor/instrutor é muito mais intensa, porém, na medida em que vão se familiarizando com o processo de edição e se afirmando como realizadores, a relação entre eles toma a forma de um diálogo, própria à relação que conhecemos entre o(a) realizador(a) e seu editor(a). (CORRÊA, 2004, p. 4)

A fala de Mari revela a concepção de diálogo e, em particular, de compartilhamento — penso aqui justamente na antropologia compartilhada rouchiana — que, desde a fase de preparação do filme, passando pela filmagem, estende-se à montagem, tanto entre instrutores das oficinas e cineastas

indígenas, como entre esses últimos e suas respectivas comunidades. O domínio da técnica, como lembra Corrêa, não deve ser visto como algo que poderia criar uma relação desigual, na medida em que os indígenas têm um conhecimento único de suas culturas, do universo retratado nos filmes etc. e sem contar o domínio das línguas, visto que os filmes do VNA são todos falados nos idiomas das etnias filmadas.

A montagem de *A iniciação do jovem Xavante* foi, segundo Divino Tserewahú, realizada ao longo de três a quatro meses, a partir de um constante *feedback* da comunidade. No total, três versões do documentário foram exibidas na aldeia e, em vista de comentários, críticas e sugestões dos mais velhos, foram sendo reeditadas. “Cada vez que os velhos falavam sobre uma cena que aparecia, eu parava, perguntava e anotava tudo o que eles diziam”, diz o cineasta Xavante (ARAÚJO, 2011, p. 59). A partir dessa primeira projeção e discussão coletiva, 18 sequências do filme foram alteradas. Em uma segunda projeção, mais modificações foram realizadas no início e no final do documentário até que, após uma terceira projeção, chegou-se à versão final do filme. Não se deve, entretanto, ter uma visão idealizada e ingênua desse processo de montagem, visto que o mesmo, apesar de ter sido compartilhado, apresentou inúmeros conflitos e negociações entre Divino, a comunidade e os oficinairos do VNA. Em relação à montagem de *A iniciação do jovem Xavante*, Vincent Carelli destaca que:

Os velhos queriam uma descrição geral do cerimonial. Do nosso ponto de vista, destacar alguns personagens ajudava a humanizar o relato e a criar empatia do público com o filme. Cada elipse que ensaiávamos na ilha de edição teve que

ser negociada. Divino trazia consigo a censura dos velhos, que o repreenderiam por ter omitido detalhes considerados da maior importância para eles. Mas a participação da comunidade foi intensa. [...] O convívio tão saboroso com a equipe e os mais próximos, o conselho dos anciãos e inúmeros personagens da aldeia, acabou de sedimentar uma relação muito próxima e participativa na etapa da edição do vídeo. (ARAÚJO, 2011, p. 60)

A participação da comunidade indígena também foi significativa na edição do documentário *No tempo das chuvas*, dirigido por Isaac e Valdete Pinhanta, e que teve a montagem assinada por eles em parceria com os indígenas Adalberto Domingos Kaxinawá e Jaime Lullu Manchineri e a oficina Mari Corrêa. O filme apresenta uma crônica do cotidiano da comunidade Ashaninka na estação das chuvas a partir dos registros realizados durante a oficina na aldeia do rio Amônia, no Acre. Mari Corrêa (2013, p. 2) diz que:

É um filme feito por vários realizadores, índios do Acre mas de etnias diferentes. Eram exercícios de filmar o cotidiano de alguém, sem roteiro pré-estabelecido. Essa montagem é uma das que é assinada por vários [realizadores] e comigo junto. [...] Cada um pré-editou a sua parte e, para costurar o tema, eles fizeram uma entrevista com três velhos contando o que eles faziam e deixavam de fazer no tempo das chuvas.

O processo de montagem é, inclusive, revelado para o espectador em algumas das tomadas (fotogramas 20 a 22) presentes no final da sequência de abertura do filme, na qual todos os cineastas indígenas se apresentam, dizendo seus nomes e o que vão mostrar no filme. Em relação à realização de *No tempo das chuvas*, o cineasta Valdete comenta:

Quando fizemos a pré-edição na aldeia, houve uma participação muito grande da comunidade e dos alunos de fora. Todos assistiam, e fomos entendendo juntos como se montava um filme, uma história com várias horas de gravação num espaço de 40 minutos ou uma hora. Todos participavam e voltávamos para fazer cenas que estavam faltando. Fizemos quase tudo na aldeia. (ARAÚJO, 2011, p. 74)



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22

A etapa de montagem dos filmes constitui-se, nesse contexto, em um momento significativo do aprendizado dos cineastas indígenas, na medida em que os mesmos passam a compreender, como destaca Vincent Carelli, a articulação de ideias por meio de imagens e sons, os truques da edição e, inclusive, mudam sua forma de filmar (CORRÊA, 2013, p. 3). O depoimento do cineasta Zezinho Yube é esclarecedor a esse respeito:

a prova final foi mesmo a edição. Foi um processo muito duro. É quando você realmente olha para o seu material e percebe o que faltou, o que deveria ter sido feito e como deveria ter sido feito. Penso que a edição é um processo de reflexão tanto do seu trabalho como da própria história que se está contando. Neste sentido, a edição foi uma segunda descoberta. Sentar em frente ao computador e traduzir o que a gente gravou, o que as pessoas falaram. Ficamos um mês em Rio Branco e depois mais um mês em Olinda. (ARAÚJO, 2011, p. 115)

Essa ideia de que a montagem altera a maneira de filmar é interessante de ser relacionada às reflexões de Jean Rouch. O antropólogo-cineasta francês (2003a, p. 90-91) defende que haveria, no processo de realização cinematográfica, três momentos distintos do processo de montagem. O primeiro deles ocorreria no momento da filmagem propriamente dita, no qual o primeiro montador do filme seria o cinegrafista que já realizaria uma montagem quando filma, escolhendo determinados ângulos, enquadramentos, movimentos de câmera etc. O segundo momento da montagem seria realizado com o montador que, para ele, não deve nunca participar da fil-

magem, constituindo-se em uma espécie de olhar “objetivo” sobre o material filmado. Por fim, o terceiro momento da montagem consistiria na apresentação do primeiro corte do filme para os sujeitos filmados. Observa-se no projeto VNA que todos esses momentos se fazem presentes; entretanto, o último, no qual se tem um retorno para a comunidade, é sem dúvida o mais significativo.

A montagem de *Novos tempos*, feita por Mari Corrêa, Pedro Portella e Vincent Carelli, revela, por exemplo, a forma extremamente participativa com que os documentários do projeto VNA são montados. O filme, que tem 52 minutos de duração, “nasceu de um parto sofrido”, que “consumiu aproximadamente dois meses de árduo trabalho” e é o resultado de 50 horas de material bruto, explica o oficineiro Pedro Portella. A montagem foi realizada em duas etapas. A primeira, na aldeia, na qual se teve uma imersão dos oficineiros na coletividade da comunidade Huni Kuĩ e o momento em que o material filmado foi quase todo traduzido e algumas sequências editadas. “O filme, se saísse, seria fruto dessa integração”, diz Portella. A segunda etapa ocorreu na sede do VNA. “Em Olinda, o trabalho foi ainda mais intenso. Não eram raros os dias em que o Zezinho acordava antes de todos, umas quatro e meia da manhã, para traduzir no *Final Cut* algumas cenas que faltavam”, completa Pedro (ARAÚJO, 2011, p. 116-117).

Outros dois documentários, cujos processos de montagem possuem questões pertinentes, são *Shomõtsi* e *A gente luta mas come fruta*. O já comentado documentário *Shomõtsi* teve a edição assinada por Mari Corrêa e foi feita em duas etapas, na aldeia e em Olinda, sob a supervisão de Valdete Ashaninka, responsável pela direção e fotografia. Uma primeira questão a ser observada é que, embora Mari tenha assinado a edição

sozinha, a mesma foi realizada em conjunto com o diretor Valdete que acompanhou todo o processo. O cineasta Ashaninka salienta em depoimento que: “Eu realmente assumi a edição [do filme *Shomōtsi*]. Eu havia realizado o filme e precisava organizar e decidir o que ficava ou não na versão final” (ARAÚJO, 2011, p. 78). Aqui, é importante indicar que esse filme é de 2001 e, em certa medida, insere-se em um contexto do VNA em que a metodologia do projeto estava se delineando, assim como a melhor maneira de se indicarem, nos créditos, as funções que cada um desempenhava na equipe de realização. Nesse sentido, foi esse mesmo filme que chamou a atenção do cineasta Eduardo Escorel no já citado texto “Conversa a cinco”, provocando o seguinte diálogo entre Escorel, Eduardo Coutinho, Mari e Vincent:

Escorel: Quando você assina a edição e não põe o nome do diretor, eu leio que ele não acompanhou a edição, que ele não estava presente, e isso me causa estranheza por dar a impressão que a edição foi feita sem a participação de quem assinou a direção.

Mari: Mas nos teus filmes, você assina a edição?

Escorel: Hoje em dia, eu tenho assinado, sim. Dirigindo ou editando, e acho que isso é quase que essencial.

Coutinho: Ele está falando do caso específico de vocês. No cinema profissional, sei lá...

Escorel: No documentário, hoje em dia, cada vez mais o diretor assina com o montador.

Vincent: Mas nenhum filme é montado sem a presença do diretor.

Mari: Um montador pode intervir muito ou pouco num filme. Eu acho que tem filmes que são uma coautoria. Outros não...

Escorel: Por isso é que eu acho que deviam assinar os dois, sempre, porque a concepção do filme, de maneira mais ou menos explícita, está presente no momento em que você está gravando. Eu não acredito muito na reelaboração, na remanipulação. E eu acho importante para quem vê os filmes entender isso. Se for um projeto em que eles aprendem a usar a câmera e passam a ser diretores é importante indicar que eles participam da edição. A meu ver, isso não diminui em nada a importância e a contribuição de quem estiver ali como editora ou como editor. (CORRÊA, 2013, p. 3-4)

Fora essas discussões sobre o diretor assinar ou não a montagem do filme, interessa-me destacar que como a própria Mari Corrêa apontou, a edição é pensada no âmbito do projeto VNA mais como uma “coautoria” entre indígenas e não-indígenas, além de que o domínio dos *softwares* de edição pelos oficineiros não deve ser encarado como uma superioridade técnica, já que ninguém melhor que os próprios indígenas para conhecer a realidade filmada. Outro aspecto do filme *Shomõtsi* que gostaria de indicar é o retorno que foi dado ao personagem principal, tio do cineasta. Quando voltou para a aldeia, Valdete organizou uma sessão em que o filme foi exibido e contou com a presença de Shomõtsi. “Ele ficava impressionado e dizia: ‘caramba, fiz isso mesmo, foi?’ e ria. [...] ele aprovou o trabalho e disse que se eu quisesse podíamos fazer *Shomõtsi 2*, que este

filme ficaria para seus filhos depois que ele morresse”, comenta o cineasta Ashaninka (ARAÚJO, 2011, p. 78).

O documentário *A gente luta mas come fruta*, de Valdete e Isaac Ashaninka, foi montado pelo cineasta Tiago Campos Tôres. No filme, os cineastas indígenas do Acre registram, por um lado, o trabalho para recuperar os recursos da sua reserva, repovoar seus rios e matas com espécies nativas; por outro, mostram sua luta contra os madeireiros que invadem sua área na fronteira com o Peru. O filme é o resultado de seis anos de filmagem na comunidade Ashaninka. Inicialmente, como não tinham material para produzir um média-metragem, os cineastas produziram três curtas-metragens denominados *Caminho para a vida*, que relata a experiência de manejo de tracaajás; *Aprendizes do futuro*, que apresenta o plano de manejo florestal realizado com a participação de toda a comunidade para proporcionar melhor alimentação a todos; e *Floresta viva*, cujo tema é o trabalho de recuperação de solo degradado do qual participam, inclusive, as crianças da aldeia.

A gente luta mas come fruta é um filme que apresenta, assim, diferentes temporalidades. São imagens que foram montadas e, posteriormente, remontadas em um filme com duração maior, além de lhe serem somadas outras imagens que continuaram sendo filmadas pelos cineastas indígenas nesse período. Os curtas que lhe deram origem foram editados por Isaac em Olinda. “Depois dessa primeira edição”, diz Valdete, “fomos vendo o que faltava e filmamos. Juntamos tudo para a segunda montagem e o filme saiu” (ARAÚJO, 2011, p. 85). A pré-edição do documentário, como é de praxe no projeto VNA, foi feita na aldeia por Tiago e Mari, e finalizada por Isaac e Valdete em Olinda. Um trabalho que contou com pelo menos quatro editores, não-indígenas e indígenas, isso sem mencionar o *feedback*

da comunidade Ashaninka sobre o filme. Enfim, um constante diálogo e compartilhamento do observado filmado. André Brasil, em análise que faz de *Duas aldeias, uma caminhada* e de *Mulheres Xavante sem nome*, afirma na mesma perspectiva que:

o cinema indígena é desde o início um híbrido, um dispositivo relacional, que articula o dentro da cultura com o fora dela, em múltiplas e variáveis dobragens. Um filme é sempre uma negociação entre os índios consigo mesmos e com não índios: os jovens realizadores, os professores das oficinas, os editais, as instituições, os membros da aldeia (especialmente os velhos), as comunidades de espectadores (a aldeia, as outras etnias, o público dos festivais...). A realização de um filme aciona portanto uma rede de relações que não existiria sem ele. (BRASIL, 2013, p. 249)

Para finalizar essa análise sobre a montagem dos documentários autoetnográficos, gostaria de citar dois depoimentos de oficinairos do VNA que acredito sintetizarem de maneira precisa o processo de montagem dos filmes. O oficinairo Ernesto de Carvalho reflete sobre sua experiência de editar na aldeia Huni Kuĩ dizendo que:

Lá eu tive minha primeira experiência de editar um filme inteiramente numa aldeia indígena. Isso eu acho que é parte fundamental do processo. E a parte mais intensa para o oficinairo: editar com uma comunidade inteira ao teu redor. Crianças, velhos, gente passando, chegando,

curiosa, opinando, sentando do teu lado, fazendo perguntas, comentando... Cada ação sua na frente do computador ganha um novo peso. Você pode se isolar, ou pode fazer daquilo um espaço convidativo para os que visitam, envolver as pessoas no trabalho. Esse é o sentido real da colaboração. Aí realmente o filme não é só do realizador indígena, mas da comunidade como um todo, que ajudou a traduzir, que viu o material bruto sendo processado, que se apropriou do processo. (ARAÚJO, 2011, p. 123)

Já o oficinairo Tiago Tôrres que atuou com os Ashaninka afirma que:

Na edição, quando vamos descobrir os possíveis elos entre as situações filmadas, percebemos o que é importante ou não para a comunidade através da reação das pessoas enquanto trabalhamos. Alguém assiste a um corte de uma sequência e faz correr a notícia pela aldeia. As pessoas chegam, assistem e deixam suas impressões e assim o filme vai se construindo na pré-edição. (ARAÚJO, 2011, p. 86)

Constata-se, nesse contexto, que a montagem dos documentários autoetnográficos do VNA aciona diferentes níveis de participação, desde os membros da aldeia aos cineastas indígenas e oficinairos do projeto, em uma espécie de enunciação coletiva, como sugere André Brasil (2012, p. 111), de um “discurso cuja autoria deve ser necessariamente compartilhada”. Trata-se, como explica Vincent Carelli, de uma característica

que faz com que os filmes sejam o fruto de “um processo coletivo e colaborativo entre *índios e não índios*” (ARAÚJO, 2011, p. 49, grifos meus), de uma aprendizagem e realização partilhada, progressiva e negociada, tal como Jean Rouch propôs.

Embora eu tenha separado o processo de realização cinematográfica em três fases distintas — preparação, filmagem e montagem —, é importante destacar que essa opção teve única e exclusivamente uma finalidade didática, pois, na prática audiovisual do filme documentário de exploração, tendência aqui discutida por mim, essas fronteiras nem sempre são claras, visto que a preparação, como se viu, pode e normalmente ocorre ao longo de todo o filme que se faz e se refaz, notadamente a partir do *feedback* das pessoas da comunidade sobre o material filmado, da mesma forma que a filmagem e a montagem.

CAPÍTULO 4

Derivas do cinema direto/verdade: a estética no projeto Vídeo nas Aldeias

O conceito de “realizador indígena”, com a prática do cinema verdade à la Rouch [...] teve de fato o incentivo de Mari Corrêa [...]. Não há como negar que a introdução da prática do cinema direto nas oficinas do VNA foi responsável pelo florescimento de toda uma série de filmes indígenas realizados sob o “risco do real”.

Ruben Caixeta de Queiroz (2008, p. 108).

No capítulo anterior, dediquei-me ao estudo do processo de realização cinematográfica do VNA. Analisei a preparação, a filmagem e a montagem de documentários autoetnográficos feitos por cineastas indígenas. Identifiquei, dessa forma, um conjunto de estratégias fílmicas adotadas pela equipe do projeto nas oficinas de formação audiovisual. Acredito que esse percurso analítico revelou a importância que a dimensão ética assume ao longo de todo o processo de realização cinematográfica. Destaquei, em particular, a influência do cinema verdade no estabelecimento da metodologia das oficinas do VNA. É importante considerar, nesse contexto, que essas estratégias fílmicas e as questões éticas decorrentes repercutem, necessariamente, na dimensão estética dos filmes.

Seguindo esse raciocínio, as considerações de Marcius Freire (2009, p. 199) sobre a relação entre ética e estética no documentário são pertinentes para o presente capítulo, na medida em que o autor questiona se esses dois domínios “são inconciliáveis ou se interpenetram no agir dos homens”. Para tanto, o autor parte de um grupo de filmes — no qual estão, para citar apenas alguns, os documentários brasileiros contemporâneos *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2004), *Estamira* (Marcos Prado, 2005) e *Garapa* (José Padilha, 2009) — para compreender se os mesmos foram realizados tendo em vista “princípios morais”, “de responsabilidade” e “de razão”, ou “critérios de gosto”, “princípios de prazer” e “de satisfação”, procurando analisar se esses cineastas priorizaram questões éticas ou estéticas quando realizaram seus filmes. Freire (2009, p. 213, grifos do autor) conclui seu trabalho destacando a necessidade de “uma *nova ética* que passe a ocupar o espaço que vem sendo ocupado pela estética no universo da não-ficção contemporânea”, visto que os filmes analisados revelam, em inúmeras sequências, exhibições gratuitas de situações que não acrescentam informações ao espectador. Tendo em vista a implicação dessas duas dimensões no processo de realização cinematográfica, continuarei a análise de meu *corpus* para estudá-lo em uma perspectiva estética, evidenciando os elementos imagéticos e sonoros acionados nos filmes realizados pelos cineastas indígenas no âmbito do projeto VNA.

Quando falo em estética do documentário, entendo com Fernão Pessoa Ramos (2005, p. 162) que, para fins de análise, a narrativa audiovisual de não-ficção pode ser pensada, concretamente, a partir de duas estruturas: a voz (som) e a tomada (imagem-câmera), que constituem o que o autor denomina de imagem-câmera sonora em movimento. O conceito de

voz é compreendido como as diferentes possibilidades enunciativas que o cineasta pode empregar em um documentário: comentário em voz *over*, também chamado de voz do Saber ou “voz de Deus” (enuncia fora de campo sem corpo, personalidade ou identidade); comentário em voz *off* (enuncia fora de campo, mas possui identidade); o enunciar dialógico (depoimentos, entrevistas e diálogos), ou ainda o enunciar em primeira pessoa, seja em voz *over* ou *off*, muito presente nas produções contemporâneas marcadas pela subjetividade (RAMOS, 2005, p. 162-166).

Já a tomada, na perspectiva definida por Ramos (2005, p. 167-168), deve ser considerada como a imagem mediada pela câmera, ou seja, “o recorte do mundo” feito pela câmera que, na forma de “imagem-câmera” (tendo o plano como unidade mínima estruturada pela montagem) é apresentada para a fruição do espectador, momento no qual se destaca “a câmera e seu modo de estar-ali como presença”. A tomada implica uma relação do sujeito que sustenta a câmera, o “sujeito-da-câmera”, com o mundo histórico pelo e para o espectador. Vale notar que a tomada pode ser de dois tipos: tomada atual, isto é, feita propriamente para o documentário a partir do sujeito-da-câmera e de sua relação com o mundo; e tomada de arquivo, onde o realizador, com imagens feitas em outro contexto, ressignifica-as em seu filme. Não se pode esquecer, ainda, das imagens produzidas de forma totalmente digitais e presentes, por exemplo, nos documentários de animação.

Quando se analisa o universo do documentário de forma diacrônica, identifica-se que em cada momento histórico os cineastas empregaram diferentes estratégias e procedimentos estilísticos, os quais permitem identificar, como aponta Bill Nichols (2005, p. 47), quatro principais estilos de documen-

tário, sendo que cada um deles revela “características formais e ideológicas distintas”. Pode-se denominá-los, de maneira geral, conforme sugere Ramos (2008, p. 23-24), por: documentário clássico ou griersoniano, pensado como a primeira forma acabada de documentário com uma narração fora de campo; documentário moderno, compreendendo o cinema direto, nos Estados Unidos, e o cinema verdade, na França, e que oscila, respectivamente, entre a transparência e a opacidade cinematográficas; documentário pós-moderno, no qual se tem uma narrativa em primeira pessoa, e também é identificado por alguns autores como ensaio fílmico ou documentário performático; e documentário contemporâneo clássico ou documentário cabo, reconhecido pelo autor como o modelo estilístico presente nas produções televisivas.⁵³

Pergunto-me, nesse contexto: qual a influência (ou influências?) dessas diferentes tradições documentárias nos filmes realizados pelo projeto VNA? De que maneira essas tradições são (re)apropriadas pelos cineastas indígenas em sua prática audiovisual autoetnográfica? Elas seriam ressignificadas ou não? Quais são os traços distintivos que caracterizam esses filmes e que contribuições eventualmente trazem à configuração do documentário? Trata-se de discutir as principais tendências e os procedimentos estilísticos presentes nos filmes do VNA. O título deste capítulo, por sua vez, já dá um indicativo de que as duas principais influências estéticas do projeto são o cinema direto e o cinema verdade, em consonância com aquilo que afirma Ruben Caixeta de Queiroz na epígrafe. Para além

⁵³ Não é meu objetivo retomar aqui em detalhes as características e nuances de cada um desses estilos, na medida em que as mesmas serão discutidas nas análises dos filmes de meu *corpus* neste capítulo. Julgo mais profícuo partir dos documentários para mostrar de que maneira as questões estilísticas são trabalhadas pelos cineastas indígenas.

disso, interessa-me evidenciar os empregos e as modulações, efetuados de forma instigante e criativa, dos diferentes gestos artísticos encontrados nos documentários realizados pelos cineastas indígenas, tais como a longa duração dos planos, a câmera participante associada à ideia de cine-transe, o abandono do realismo, a forte presença da subjetividade, a encenação, a fabulação, o uso de imagens de arquivo etc. Partindo do pressuposto de que a imagem-câmera sonora em movimento constitui-se sempre em um processo dinâmico, abarcando diversas camadas de sentido, analisarei um conjunto de treze documentários para revelar suas opções estéticas.⁵⁴

Da câmera em observação ou sobre o sossego da câmera: a longa duração dos planos no documentário

No tempo das chuvas, filme dirigido por Isaac e Valdete Pinhanta, é um documentário que apresenta o dia a dia dos indígenas da etnia Ashaninka, na aldeia do rio Amônia, no Acre, durante o período das chuvas, também conhecido na região Norte do Brasil como inverno amazônico,⁵⁵ época que altera significativamente o ritmo de vida das pessoas. “No

⁵⁴ O desenvolvimento deste capítulo foi estimulado, de certa forma, pelas discussões do Seminário Temático “Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação: tendências do documentário”, coordenado pelas professoras Andréa França (PUC-RJ) e Consuelo Lins (UFRJ) e pelo professor Henri Arraes Gervaiseau (USP), no XVI Encontro da Socine, realizado de 8 a 11 de outubro de 2012, no Centro Universitário Senac em São Paulo. Tive a oportunidade de apresentar, nesse Seminário, o trabalho “Documentário e estética autoetnográfica”, no qual analisei alguns dos procedimentos estilísticos dos documentários *Shomôtsi* (Valdete Ashaninka, 2011), *Cheiro de pequi* (Coletivo Kuikuro de Cinema, 2006) e *Já me transformei em imagem* (Zezinho Yube, 2008).

⁵⁵ Período compreendido entre os meses de outubro a abril.

inverno trabalhamos menos que no verão. [...] chove muito, fica tudo molhado, e há muita lama. O rio fica muito cheio para irmos ao roçado distante. No inverno a gente não planta”, explicam em depoimento Antônio Piyāko, Oriyawatsi e Shomōtsi, três anciãos da aldeia, cujas falas vão conduzir o espectador, do início ao fim do documentário, em um mergulho no cotidiano dos Ashaninka.

São apresentadas ao espectador, em todas as sequências do filme, várias atividades dos indígenas na comunidade, uma espécie de mosaico da vida diária, tais como: a fabricação de uma canoa (fotograma 23); a colheita do murumuru, um tipo de coco que nasce em palmeiras, cujas folhas são aproveitadas para confecção de cestos, vassouras e peneiras, e cujo caroço serve tanto para alimentação da comunidade como para fabricação de óleo e sabonetes (fotograma 24); o fiar do algodão pelas mulheres, que foi colhido durante o verão e será usado para fazer a cusma, veste típica dos Ashaninka (fotograma 25); a caça de animais silvestres e a pesca, seguidas da preparação dos alimentos na aldeia (fotogramas 26, 27, 28); a colheita da macaxeira pelas mulheres para fazer a caiçuma, uma bebida típica indígena (fotograma 29); e a realização de uma festa com a participação de todos da aldeia, momento em que os Ashaninka cantam e dançam (fotograma 30).

Destaca-se, em todos os momentos apontados, a forma como a câmera acompanha, observa e descreve detalhadamente cada uma dessas atividades cotidianas. Analisarei, de maneira mais detida, três sequências de *No tempo das chuvas* para evidenciar o que quero dizer. A primeira, talvez a mais longa do filme, é a da colheita do murumuru, em que se assiste a um plano sequência com a duração de 54 segundos, no qual o Ashaninka Oriyawatsi, no meio da mata e seguido de perto

pela câmera que o enquadra em um plano de conjunto, explica para o espectador, enquanto colhe o coco, a importância da colheita para a renda da comunidade como também as dificuldades desse processo — já que o fruto tem muitos espinhos e nasce em palmeiras ao longo de rios, áreas inundadas e florestas densas — a dinâmica da venda do murumuru na cooperativa e o que ele compra com o dinheiro obtido.

Na segunda sequência que me interessa, os indígenas falam que o algodão é colhido e seco durante o verão, sendo depois guardado para ser fiado no inverno. Veem-se, em inúmeros planos longos, jovens, mulheres e anciãs, três gerações da etnia Ashaninka, fiando o algodão. Uma delas, a de mais idade, comenta, enquanto seus gestos no tear são atentamente observados pela câmera, algumas curiosidades, por exemplo, o fato de que as mulheres não podem trabalhar com o algodão após comerem carne, já que isso pode dar azar aos maridos durante a caça ou a pesca.



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30

Na terceira sequência, por sua vez, a câmera acompanha todo o ritual que antecede a pesca: inicialmente, um grupo de indígenas relata, enquanto colhe folhas de uma árvore na floresta, a dificuldade de pescar no inverno, já que o rio fica muito cheio e a água turva. Em seguida, vê-se que as folhas são secas e armazenadas em grandes sacos para serem, então, piladas com argila e formarem uma espécie de bola, chamada tingui, que será dissolvida na água do rio. Com isso, os peixes ficam intoxicados e começam a boiar, facilitando a sua captura.

Essas três sequências apresentam uma descrição fílmica continuada que, como afirma Jean-Claude Bernardet (2011, p. 158), revelam “uma observação atenciosa dos gestos das pessoas”, a qual é acompanhada da fala dos sujeitos filmados no desenvolvimento de suas ações cotidianas, dois elementos que, para ele, quase desapareceram do documentário brasileiro contemporâ-

neo. Aqui, o autor retoma a contundente crítica que faz ao método da entrevista, cuja “repetição *ad nauseam*” e “em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas” — como aquelas que estou aqui analisando —, transformou-a em um “cacoete”, “o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo” (BERNARDET, 2003, p. 285-287). Essa “observação atenciosa” das atitudes, do andar, dos gestos, das roupas, dos ambientes e, inclusive, dos sons (verbais e não-verbais), aos quais se refere Bernardet, é expressa no filme em análise notadamente pela longa duração dos planos. Como indiquei no capítulo anterior, isso é o resultado da orientação passada aos cineastas indígenas, durante as oficinas de formação audiovisual do projeto VNA, de não impor limites para a duração das tomadas. Quando adota essa estratégia, o cineasta respeita o tempo de desenvolvimento das ações e comportamentos das pessoas filmadas.

Nessa perspectiva, o espectador é, do ponto de vista estético da imagem-câmera sonora em movimento, mergulhado em uma exibição audiovisual continuada portadora de uma notável capacidade de observação. Isso valoriza o entrelaçamento dos tempos fortes, com a apresentação das ações principais de uma determinada atividade, dos tempos fracos, manifestados pelas repetições e, sobretudo, dos tempos mortos, compreendidos como momentos de aparente falta de ação, mas que são significativos, uma vez que revelam um enorme potencial audiovisual. O documentário também traz a presença, na imagem, dos espaços eficientes, fundamentais para o desenvolvimento da ação filmada, e marginais, que compreendem ações e elementos periféricos, mas importantes para compreensão do contexto retratado nos filmes.⁵⁶ Pensemos, por exemplo, nas

⁵⁶ Sobre os conceitos de tempos fortes, fracos e mortos e espaços eficiente e marginal, veja Claudine de France (1998, p. 193-297), em particular, o capítulo “Articulações espaciais e temporais”.

três sequências de *No tempo das chuvas* que estou analisando. Para além das atividades principais que cada uma delas apresenta — a colheita do murumuru, o fiar do algodão e a pesca —, o documentário oferece ao espectador a possibilidade de conhecer e, notadamente, de compreender a importância e a forma com que cada uma se insere no cotidiano dos Ashaninka durante o inverno amazônico, além de adentrar no universo subjacente das mesmas, descobrindo curiosidades e especificidades de cada uma delas, elementos que dificilmente estariam presentes em um filme que privilegiasse, na montagem, somente os tempos fortes e os espaços eficientes.

O documentário *Shomōtsi*, do cineasta Valdete Pinhanta, do qual analisei algumas sequências no capítulo anterior, oferece, da mesma forma que *No tempo das chuvas*, uma descrição fílmica continuada do cotidiano de Shomōtsi, o personagem principal que é tio do cineasta Valdete (fotogramas 14, 15, 17, 18 e 19). A câmera segue inúmeras atividades de Shomōtsi: no amanhecer, quando o indígena acorda e, ainda sonolento, vai pedir café para sua filha; depois, sentado na área de sua casa, amola um terçado. Na sequência seguinte Shomōtsi, acompanhado de seu filho, pinta o rosto com urucum; no decorrer do dia, ele vai até a roça junto com seus filhos colher mandioca; após o trabalho, o almoço é preparado e a comida repartida entre todos; é quando o indígena conta para o espectador, em uma longa narrativa, a história da origem da coca, que foi dada aos indígenas por Pawa, o deus deles; ou a viagem que Shomōtsi faz de barco, acompanhado de outros dois indígenas e duas crianças, da aldeia até a cidade de Marechal Thaumaturgo para receber a aposentadoria etc.

Além dessa exibição rica em detalhes, cuja montagem valoriza o entrelaçamento dos tempos fortes, fracos e mortos e dos

espaços eficiente e marginal, na qual se destaca o caráter coletivo das ações diárias, todas lideradas por Shomōtsi, que procura ensiná-las a seus filhos — já que a mulher dele o abandonou há alguns anos, como informa o comentário em voz *over* —, o documentário interessa-me por sua narrativa desenvolver-se com uma câmera que espera um acontecimento, explorando a indeterminação na circunstância da tomada que, no caso em questão, consistiu na viagem de Shomōtsi até a cidade para receber sua aposentadoria. Como o dinheiro não chega na data prevista, o personagem é obrigado a aguardar, em um acampamento improvisado às margens do rio, o avião que leva todos os meses o dinheiro até a cidade, sem saber ao certo quantos dias terá que ficar ali.

Não quero dizer que o filme em análise filie-se estritamente à estética do cinema direto, de uma pura observação e sem qualquer interferência do cineasta. Pelo contrário, em várias sequências de *Shomōtsi* ouvimos, por meio da voz *over*⁵⁷ inserida na montagem, e do som direto, o cineasta Valdete fazer inúmeras perguntas e interagir com seu tio. Em contrapartida, o cineasta Ashaninka, incentivado por Mari Corrêa e Vincent Carelli, que ministraram a oficina de formação audiovisual no Acre, aproveita-se da indeterminação de um acontecimento para realizar o filme em questão. Vincent explica que, quando ele e Mari souberam da viagem de Shomōtsi para a cidade, ambos incentivaram Valdete a acompanhá-lo. Entretanto, no dia seguinte, o cineasta retornou para a aldeia triste e cabisbaixo, dizendo aos coordenadores da oficina que o dinheiro não tinha chegado e seu tio havia ficado na cidade esperando. Ou seja, na perspectiva de Valdete, não havia o que filmar.

⁵⁷ Dedicar-me-ei, ainda neste capítulo, ao estudo do comentário em voz *over* desse documentário.

Vincent e Mari, então, explicam que deram a Valdete um pouco de dinheiro para que ele e seu tio tivessem como se manter na cidade caso a espera pelo pagamento da aposentadoria demorasse muito e o estimularam a continuar as filmagens, mesmo sem saber o desenrolar do acontecimento (CORRÊA, 2013, p. 17). Nesse sentido, *Shomōtsi* apresenta uma interessante modulação de elementos estéticos, que incluem a participação do cineasta, como aponteí, mas dos quais se destaca, para mim, notadamente o “sossego da câmera” que observa uma determinada ação, “à espera de que o tempo passe” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p. 109), questão materializada no documentário em inúmeros planos abertos e no filmar o aparente nada.

Tratarei, para avançar em minha análise, de uma sequência de outro filme realizado pelos cineastas indígenas, *Bicicletas de Nhanderu*, cujo tema é a imersão na espiritualidade presente no cotidiano dos Mbya-Guarani, da aldeia Alvorecer, em São Miguel das Missões, a cerca de 500 quilômetros de Porto Alegre. Merece destaque a forma como a duração dos planos é trabalhada no início desse documentário. O filme começa com uma tomada (fotograma 31) de 10 segundos com a câmera fixa, em plano geral, apontando para um céu nublado e carregado de nuvens cinzentas — das quais é possível observar a movimentação obtida por um efeito de aceleração da imagem —, momento em que se ouve uma voz *over* dizer: “Os Tupã são assim. Eles não vêm só para trazer chuva, vêm também para nos proteger. Eles não caminham em vão. Pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal”.



Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34



Fotograma 35



Fotograma 36

No plano seguinte (fotograma 32), o espectador descobre que o dono dessa voz *over* é o cacique Solano, que aparece sentado em uma pedra, com duas crianças ao fundo, enquadrado em um plano de conjunto. Solano contempla por cerca de dezesseis segundos algo que está fora de campo antes de interpelar com os olhos (fotograma 33), por alguns instantes, o espectador, porém, sem nada lhe dizer. Nesse momento a câmera treme um pouco. Venta bastante na aldeia. Solano encara o espectador. Ouvem-se, bem baixo, as duas crianças

ao fundo dizer algo que não se consegue entender. O barulho do vento é intenso e pode-se ver a maneira como o mesmo balança os galhos da árvore sob a qual os personagens estão sentados. Ao término desses dois longos planos, o espectador verá, inicialmente, a câmera focada em uma fogueira (fotograma 34), deslocando-se lentamente para enquadrar um dos cineastas indígenas, Ariel Ortega (fotograma 35), o qual conversa com o cacique Solano (fotograma 36) que lhe explica a complexidade da relação dos Mbya-Guarani com seus deuses. Qual o efeito de sentido para o espectador decorrente dessas escolhas estéticas?

As reflexões de Fernão Pessoa Ramos (2012) acerca do sujeito-da-câmera, das potencialidades reflexas da imagem-câmera e da fruição espectral fornecem-me um percurso profícuo para pensar sobre essa questão. A partir desses três conceitos, o autor procura analisar a relação do espectador com a imagem-câmera em movimento, abordando as condições envolvidas em sua produção e refletindo sobre sua forma e fruição. Ramos (2012, p. 13) argumenta que o momento formador de uma imagem-câmera, ou seja, a circunstância de filmagem pelo sujeito-da-câmera no mundo histórico, na qual estão implicados cineastas, sujeitos e ambientes filmados, “é estrutura determinante na exploração das potencialidades” no encadeamento “das unidades de extensão denominadas ‘planos’”, como se, em certa medida, fosse oferecido ao espectador, por meio de um determinado filme, a possibilidade da fruição da “intensidade original que o sujeito experimentou no mundo”.

Isso quer dizer que, no limite, através das imagens-câmera em movimento, é oferecida ao espectador “uma imagem em movimento inteiramente voltada para a intensificação de sua capacidade de trazer para a experiência espectral os dados

sensoriais mais completos da situação de mundo (construída ou não) que a conformou”, isto é, a “experiência efetiva de uma situação de vida”. É óbvio, como o próprio autor indica, o caráter da imagem enquanto representação que mostra somente uma parte da realidade e jamais abarca sua totalidade. Entretanto, a singularidade da imagem-câmera no documentário está justamente, como defende Ramos, “em poder ‘fazer como’”, realçando, por meio do filme, “a dimensão da presença na circunstância de mundo que cerca a câmera quando da constituição da imagem” (RAMOS, 2012, p. 13-15). A longa duração dos planos, nesse contexto, seria um elemento importante para a obtenção desse efeito de sentido:

é prejudicial a decupagem excessiva e, principalmente, a decupagem que recorta o coexistir das coisas e dos seres no espaço, em seu transcorrer unitário e sequencial. Embora a câmera contemporânea nos traga hoje imagens que impressionam pela qualidade, muitas vezes, elas são prejudicadas por uma decupagem que se reduz ao ritmo televisivo, desperdiçando o material que possuem. Perde-se o respirar na cadência própria do que se filma, contido no plano em sua extensão. (RAMOS, 2012, p. 100)

Não se trata, evidentemente, como bem assinala o pesquisador, de se pensar no plano sequência ou em uma sucessão de planos em longa duração como única possibilidade estética. O desafio, pelo contrário, consiste em fazer com que a transformação das imagens-câmera em movimento num filme, baseada na articulação em planos através da montagem, não perca de vista e desconsidere a experiência do sujeito-da-câmera, no caso, os

cineastas indígenas, no momento da filmagem — “o coexistir das coisas e dos seres no espaço, em seu transcorrer unitário e sequencial”, a que se refere Ramos na citação acima. Nesse sentido, estar-se-ia diante da “força que tem a presença do mundo e de seu transcorrer para o espectador” (RAMOS, 2012, p. 12).

No caso do filme *Bicicletas de Nhanduru*, acredito que o emprego da longa duração dos planos é fundamental, enquanto efeito de sentido, para que o espectador possa, além de ter uma exibição audiovisual continuada do cotidiano dos indígenas, penetrar e experienciar a cosmologia dos Mbya-Guarani — os quais são por natureza introspectivos — e foi notadamente vivida pelo sujeito-da-câmera na circunstância da tomada. A esse respeito, é interessante a afirmação de Tiago Campos Tôres, um dos oficinairos do projeto VNA, como indiquei no capítulo anterior, quando discuti a questão da inserção profunda do cineasta como condição para preparação dos documentários, de que os Mbya-Guarani são meditativos, contemplativos e filosóficos (ARAÚJO, 2011, p. 138-139). A opção pela longa duração dos planos no filme em análise corrobora para a construção dessa natureza espiritual da etnia na narrativa do documentário.

Constato, nos três filmes analisados, a materialização audiovisual da qualidade de uma relação entre cineastas e sujeitos filmados que começou bem antes das filmagens, no momento de preparação, com a inserção profunda dos cineastas no ambiente que será filmado e é decorrente de uma ética durante todo o processo de realização, a qual se faz fortemente presente no filme devido à filmagem em longos planos e, em particular, à opção estética de mantê-los na montagem. Nos moldes de um prolongamento no plano estético, a longa duração revela para o espectador, no momento da fruição, a qualidade dessa relação. Como escreveu Ismail Xavier (2004, p. 181) em relação ao cinema de Eduardo Coutinho, mas que

é pertinente também para minha discussão dos documentários realizados pelos cineastas indígenas, verifica-se, de certa forma, que “a duração é a condição para que se possa comportar um olhar e uma escuta capazes de satisfazer às demandas de uma descrição fenomenológica, com uma abertura para o acontecimento e uma compreensão não escorada em categorias predefinidas”. *No tempo das chuvas, Shômotsi e Bicicletas de Nhanderu*: cada um desses documentários mostra, à sua maneira, o potencial audiovisual que a longa duração dos planos pode ter, seja como produtora de efeitos de sentido para o espectador e, sobretudo, como um gesto estético que revela uma posição ética no momento da filmagem, na relação entre cineastas indígenas e sujeitos filmados.

A câmera participante: festas e rituais

Em *Cheiro de pequi*, documentário do Coletivo Kuikuro de Cinema,⁵⁸ há várias sequências em que são nítidos os indícios de terem sido filmadas pelos cineastas indígenas com a câmera na mão e em movimento, uma vez que eles se deslocam, seja acompanhando os sujeitos filmados (fotogramas 37 e 38), como a colheita do pequi, atividade preliminar da preparação de uma festa, ou inseridos no meio de um evento ritual em que os indígenas cantam e dançam (fotogramas 39 e 40). Já no filme *Duas aldeias, uma caminhada*, de Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites, há uma sequência na qual se vê uma dança conduzida pelo ancião Juancito, líder dos curadores

⁵⁸ Discutirei mais detalhadamente esse documentário que retrata uma festa tradicional dos Kuikuro e tem uma narrativa permeada por uma história mítica quando analisar, ainda neste capítulo, a encenação nos filmes do VNA.

na aldeia, que foi filmada em um longo plano-sequência com a câmera na mão, onde um dos cineastas indígenas desloca-se no interior do grupo de dançarinos (fotograma 41).



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41

Nesse contexto, Jane Guéronnet (1987, p. 57-58) lembra que, bem diferente do filme de ficção, cujo processo de realização cinematográfica comporta um vasto número de profis-

sionais e é altamente planejado, hierarquizado e segmentado, o filme documentário, em contrapartida, revela, na maioria das vezes, equipes bem reduzidas e até exemplos de cineastas que trabalham sozinhos, ao menos durante a fase de filmagem, acumulando diversas funções.⁵⁹ O documentarista emprega, nessas situações, além de sua câmera, um simples tripé ou, o que é mais frequente, seu próprio corpo como instrumento que dá suporte ao aparelho de registro audiovisual, questão discutida pela autora em sua teoria do ato de filmar em cinematografia documentária, considerando o papel do corpo do cineasta na elaboração de estratégias fílmicas.

Guéronnet (1987, p. 13), com o objetivo de estudar e identificar os níveis operatórios da *mise en scène* do cineasta durante a filmagem, propõe o conceito de posto de observação, definido como “a posição do cineasta no espaço a partir da qual se efetua o registro cinematográfico”. Toda e qualquer filmagem pode realizar-se, assim, tendo em vista a natureza fixa, sedentária ou itinerante de um posto de observação. A antropóloga-cineasta assinala que o espectador não tem jamais acesso aos postos de observação, a não ser de maneira indireta, na medida em que os mesmos estão implícitos na imagem, podendo ser depreendidos pela análise fílmica, como em *Cheiro de pequi*, citado há pouco, ou, em algumas situações, estar presentes no próprio filme, já que alguns são considerados como metadocumentários ou documentários reflexivos, como indiquei no capítulo anterior, caso de *Duas aldeias, uma caminhada*. Indicarei, agora, as especificidades de cada um dos postos de observação.

⁵⁹ A esse respeito, pense-se, por exemplo, em Robert Flaherty e no próprio Jean Rouch ou, ainda, no estadunidense Ross McElwee. O trabalho de Viviana Échavez Molina (2013) discute algumas dessas experiências, notadamente do cinema direto, a partir da ideia de filmagem em solitário.

O posto de observação fixo privilegia a postura do cineasta, enquanto os postos sedentários e itinerantes, ambos móveis, valorizam seu gesto. No primeiro caso, o posto de observação fixo define-se pela manutenção exclusiva da postura, uma vez que o cineasta realiza as filmagens de maneira que todas as partes de seu corpo estejam fixas em um mesmo lugar. Tem-se um campo fixo como resultado na imagem. Normalmente, o posto de observação fixo é associado à postura de pé, a qual produz a perspectiva de uma pessoa adulta sobre o observado fílmico. Entretanto, essa é apenas uma das possibilidades que o posto de observação fixo oferece ao realizador. Filmando a partir de um posto fixo, o cineasta pode, com efeito, empregar outras posições, por exemplo, agachado, deitado, sentado etc. Guéronnet enumera, sem um caráter exaustivo, seis posições possíveis, indicando as posturas que Claudine de France adotou na filmagem de *La charpaigne ou naissance d'une vannerie* (1969), tendo, em certo momento das filmagens, deitado no chão para melhor apresentar, na imagem, o trabalho de tecelagem dos dedos de um artesão em um contra-*plongée* vertical⁶⁰ (GUÉRONNET, 1987, p. 59-61).

⁶⁰ É importante apontar que a variedade de posturas subjacentes ao posto de observação fixo é concebível somente se o suporte da câmera for o corpo do cineasta e não um instrumento material como um tripé. A variedade de posturas de filmagem, por sua vez, permite ao documentarista compensar certas restrições do meio observado e a rigidez de cada posto de observação fixo. Considere-se, por exemplo, um cineasta que deseja apresentar todo o corpo de uma pessoa em pé na imagem, mas não pode fazê-lo tendo em vista que não dispõe de uma distância suficiente para o enquadramento. Uma saída seria mudar o posto de observação fixo e recorrer a outras posturas, agachado ou deitado no chão, de maneira que conseguisse uma delimitação, no campo da imagem, a partir de um contra-*plongée*, do corpo da pessoa. Trata-se, nesse sentido, de controlar o corpo com a câmera para superar as restrições espaciais do meio observado e obter as angulações desejadas (GUÉRONNET, 1987, p. 69-70).

Os postos de observação sedentário e itinerante têm como resultado um campo móvel na imagem. A diferença entre ambos consiste no fato de que, no primeiro, o corpo do cineasta está em movimento por uma rotação, ao redor de um ponto fixo, ou uma curta translação, permanecendo sempre no mesmo lugar. É por isso que se fala, nesse caso, em uma mobilidade parcial do corpo. No segundo, por sua vez, é o corpo todo do cineasta que se move com a câmera, sendo o registro audiovisual efetuado a partir dessa locomoção (GUÉRONNET, 1987, p. 71). Guéronnet chama a atenção para o fato de que o posto de observação fixo mantém o cineasta dependente das técnicas de expressão figurativas estáticas, como a fotografia e a pintura; enquanto os postos de observação móveis, sejam sedentários ou itinerantes, permitem ao cineasta colocar a mobilidade no centro de sua mostraçãõ fílmica. O posto sedentário representa, nesse contexto, um primeiro passo no acompanhamento da situação observada. Já o posto itinerante oferece todas as formas possíveis de movimento e faz com que o cineasta possa seguir os deslocamentos dos sujeitos filmados ou explorar o meio observado em uma relação cinética na qual as estratégias fílmicas do realizador adaptam-se ao universo filmado que é acompanhado e seguido de perto pela câmera. O filme *Arquitetos de Ayorou* (1971), de Jean Rouch, seria um excelente exemplo dessa exploração audiovisual, visto que o antropólogo-cineasta mostra, no decorrer de um longo trajeto, ora o espaço da aldeia situada na ilha de Ayorou, no Níger, ora grupos de pedreiros trabalhando e mulheres batendo o pilão e fazendo comida (GUÉRONNET, 1987, p. 74-75).

Percebe-se que os postos de observação fixos, sedentários e itinerantes fazem-se presentes em todos os filmes que estou

analisando. Entretanto, tendo em vista que no capítulo anterior, como aponte, as oficinas do projeto VNA privilegiam a filmagem com a câmera na mão e o não emprego do *zoom*, gostaria de enfatizar neste momento de minha análise os elementos estéticos nos filmes decorrentes da adoção de um posto de observação itinerante pelos cineastas indígenas. Consta-se que a exiguidade e o caráter acidentado dos lugares nos quais os processos filmados ocorrem, somados à imprevisibilidade e ao livre desenrolar das ações efetuadas pelas pessoas filmadas, fizeram, progressivamente, com que os documentaristas recorressem aos seus corpos como suporte das câmeras (GUÉRONNET, 1987, p. 58-59). Recorde-se que, para Jean Rouch (2003a, p. 89), usar o corpo como suporte do instrumento de registro audiovisual significa filmar com a câmera na mão. Isso implica no fato de o cineasta se inserir no centro do ambiente e dos sujeitos observados, resultando em um contato muito próximo entre ambos e, conseqüentemente, no não emprego do *zoom*. É o resultado dessa estratégia fílmica, a qual faz com que a câmera se constitua naquilo que Luc de Heusch chamou de “câmera participante”, que Rouch denomina de cine-transe:

o realizador-cinegrafista pode realmente entrar em seu sujeito, pode preceder ou seguir um dançarino, um padre, ou um artesão. Ele não é somente um realizador-cinegrafista, mas um “olho mecânico” acompanhado por uma “orelha eletrônica”. É este estado fantástico de transformação do realizador-cinegrafista que eu chamei, por analogia ao fenômeno de possessão, de “cine-transe”. (ROUCH, 2003a, p. 90)

Mateus Araújo Silva salienta o caráter metafórico do cine-transe, pois embora Rouch “nunca chegue a entrar em transe”, o antropólogo-cineasta “filma *como se* entrasse”. Dessa forma, o cine-transe consiste em uma sintonia entre cineasta e sujeitos filmados, a qual faz, literalmente, com que o primeiro aproxime-se dos “estados de consciência” dos últimos. Essa aproximação é expressa, como esclarece o autor, por meio do plano-sequência e do som direto, elementos estilísticos que possibilitam ao realizador “colar” na experiência do outro (SILVA, 2010, p. 78-79, grifos do autor), questão presente de maneira expressiva nas sequências dos dois documentários do VNA que mencionei há pouco. Abordarei outro filme, *O poder do sonho*, de Divino Tserewahú, para prosseguir a discussão sobre esses elementos estilísticos.

Dentro do longo ciclo de cerimônias de iniciação dos Xavante, o documentário *O poder do sonho* retrata a festa do Wai’á, que significa o sofrimento do homem e introduz os jovens indígenas na vida espiritual. Trata-se de um ritual que dura semanas e passa de geração para geração, sendo realizado de 15 em 15 anos e no qual cada um dos homens Xavante tem um papel muito bem definido. Os jovens que serão iniciados são divididos em dois grupos e recebem, respectivamente, os nomes de “meninos da cabaça” e “meninos da madeira” e são identificados por segurarem, durante o ritual, esses dois objetos. Os dois grupos ficam de pé o dia todo e estão em constante movimento no pátio da aldeia, cantando e dançando. Como explica Francisco Pronhopa, um dos anciãos Xavante, em depoimento no filme, os jovens precisam sofrer bastante. No final da cerimônia, todos desmaiam e sonham. Quem padece mais, conseqüentemente, sonhará mais e terá, portanto, mais poder entre os Xavante, já que o sonho permite aos indígenas prever o futuro.

O diretor do filme, Divino Tserewahú, além de filmar, também participa da cerimônia desempenhando junto com outros indígenas o papel de “guarda”, cuja função é vigiar os que serão iniciados batendo constantemente com o pé no chão e, sobretudo, impedindo que eles bebam a água que as mulheres levam. Os guardas atuam, nesse sentido, fazendo com o que o sofrimento dos jovens seja intensificado. Há, por fim, os “cantores”, cujo papel é realizado pelos indígenas mais velhos e experientes, que cantam músicas específicas para cada momento do ritual, além dos “padrinhos” e dos “velhos da cabaça e da madeira”, que desempenharão seus papéis no final da cerimônia. É importante notar que os cantos tradicionais da festa do Wai’á estão presentes no decorrer de todo o filme, sejam em som direto ou não, e contribuem, significativamente, para a construção do universo audiovisual do filme.

O poder do sonho revela-se como um filme documentário complexo, dada as próprias circunstâncias e dimensões do ritual em questão, o qual envolve um número muito grande de participantes. Não há, diga-se, um personagem principal, mas toda a comunidade Xavante que, de maneira geral, participa, apesar de, em alguns momentos, como na sequência de abertura, uma espécie de prólogo, haver a apresentação de alguns personagens da cerimônia, como o próprio Divino que, em sua iniciação, foi um menino da cabaça; ou seu amigo Jair, que foi um menino da madeira, sendo que hoje ambos desempenham a função de guarda, ou ainda Benjamin, um senhor que na festa anterior era guarda e na atual é cantor. Fora essa sequência inicial, em que se tem um grau de individualização dos personagens com a apresentação de seus respectivos nomes, o restante do documentário não apresenta a identificação de qualquer um deles. Sempre se vê e ouve os Xavante pensados de forma coletiva.

A montagem do documentário privilegia a alternância de tomadas do ritual feitas em planos gerais e de conjunto com depoimentos de narradores da aldeia em plano médio que explicam, gradativamente, o desenvolvimento da cerimônia e suas diversas fases, fazendo com que o espectador penetre na narrativa. Interessa-me, em particular, duas sequências para refletir sobre a ideia da câmera participante nesse filme e, conseqüentemente, de cine-transe. A primeira apresenta uma disputa entre os guardas velhos e os novos de um mesmo clã — como se sabe, os Xavante são divididos em vários subgrupos — denominada de quebra da cabaça. Os indígenas somente brigam entre primos e essa competição inicia-se quando um guarda novo traz uma cabaça com água para um dos iniciandos. Nesse momento, um guarda velho chega correndo e quebra a cabaça. Pouco a pouco, outros guardas chegam e começam uma briga entre os dois grupos, cujos corpos estão muito próximos uns dos outros. Os indígenas pisam e batem muito forte no chão, como se realizassem uma performance de luta e mostrassem um para o outro sua força (fotogramas 42, 43 e 44). A ação é intensificada, tanto do ponto de vista da imagem como do som: na primeira, a câmera passa de um posto de observação fixo a um itinerante, cuja estratégia filmica se adapta ao ambiente movediço da briga, revelando uma imagem que se desloca de cima para baixo e vice versa; no segundo, além do barulho intenso das pisadas no chão, soma-se o áudio das mulheres Xavante que observam de longe a briga e choram.⁶¹

⁶¹ Claudine de France (1998, p. 95) destaca o caráter espetacular dos rituais que, para ela, “permanece sendo sua finalidade comum”.



Fotograma 42



Fotograma 43



Fotograma 44



Fotograma 45



Fotograma 46



Fotograma 47



Fotograma 48



Fotograma 49

A segunda sequência mostra o último dia da cerimônia e é liderada por um dos anciãos Xavante (fotogramas 45, 46, 47, 48

e 49), sendo repleta de uma série de atividades para os meninos da cabaça e da madeira: os jovens dos dois grupos de iniciandos são pintados de urucum pelos seus pais; são proibidos durante todo o dia de se alimentar, não bebendo nada, para que sofram ainda mais; por fim, são orientados pelos mais velhos sobre a maneira correta de desmaiar. O desmaio dos meninos da cabaça e da madeira ocorre separadamente, de forma que o segundo grupo não assista ao desmaio do primeiro, para não ter medo. O momento apoteótico da festa do Wai'á é quando todos os jovens, reunidos no pátio da aldeia em um círculo, recebem a ordem dos mais velhos para o desmaio, correndo em uníssono para o centro até que desmaiem por efeito de um veneno que lhes é jogado pelos guardas, recebendo, em seguida, o apoio de seus padrinhos. Posteriormente, os velhos da cabaça e da madeira recolhem os adereços usados na cerimônia, como bordunas, cabaças e cordas.

Nessas duas sequências, a filmagem com a câmera na mão, por um lado, confere à imagem uma certa instabilidade, em alguns momentos sutil, em outros, nem tanto, tendo em vista a oscilação dos enquadramentos, a velocidade dos movimentos e também os imprevistos da circunstância da tomada; por outro lado, possibilita ao espectador, por meio do plano sequência e do som direto, adentrar o cerne do ritual.⁶² Não posso deixar de mencionar que, em minha opinião, esses efeitos de sentido foram, de certa forma, minimizados para o espectador, na medida em que a montagem do filme em questão valorizou, em boa parte da narrativa, cortes mais rápidos. Isso, sem dúvidas, deve-se ao fato de o mesmo não ter tido a participação de Mari Corrêa,

⁶² Essas reflexões são tributárias, em certa medida, das considerações de Maxime Scheinfeigel (2009, p. 22) em um excelente artigo sobre o filme *Eu, um negro*, de Jean Rouch.

nem nas oficinas, nem na montagem, sendo, portanto, um filme de transição no estilo do VNA e ainda fortemente marcado por uma estética da televisão, da mesma forma que *A iniciação do jovem Xavante*, documentário analisado no capítulo 3.⁶³

O comentário nos documentários: voz *over*, improvisação e subjetividade

O comentário em voz *over* no documentário, quando pensado em relação à imagem e às demais possibilidades enunciativas, como os depoimentos, as entrevistas e a voz *off* etc., tem a capacidade de influenciar significativamente a percepção do espectador, podendo, em alguns casos, como indica Claudine de France (1995, p. 82), representar “a última palavra” sobre o observado fílmico. Esse estilo foi cunhado pela escola inglesa que teve em John Grierson seu principal representante⁶⁴ e constituiu “a primeira forma acabada de documentário”, com uma estrutura que tinha uma tese para desenvolver e concluir, além de uma lógica argumentativa que não deixava questões abertas para o espectador (NICHOLS, 2005, p. 48).⁶⁵

⁶³ A montagem de *A iniciação do jovem Xavante* foi feita por Divino Tserewahú, Estevão Nunes Tutú e Marcelo Pedroso e a de *O poder do sonho* por Divino Tserewahú, Marcelo Pedroso e Valdir Afonso.

⁶⁴ John Grierson esteve, inicialmente, à frente, de uma unidade de produção audiovisual no Empire Marketing Board (EMB) o mais importante organismo estatal inglês dedicado à propaganda. Posteriormente, com a redução orçamentária desse órgão, o documentarista procura alternativas fora dele. Em 1933, com a extinção do EMB, toda a unidade de produção é transferida para o âmbito do General Post Office (GPO), onde Grierson permaneceria até 1937 (DA-RIN, 2008, p. 56-64).

⁶⁵ É importante considerar, como lembra Silvia Paggi (2011, p. 3), que o comentário em voz *over* foi desenvolvido com a aparição do cinema sonoro

Silvia Paggi (2011, p. 3-4), em estudo que faz do comentário no cinema antropológico e documentário, salienta o papel didático e, por vezes, redundante, que a voz *over* assume em relação às imagens mostradas. A autora cita, como exemplo, uma sequência de *Night mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936), um clássico do documentário britânico que exalta a eficácia e a rapidez da distribuição das correspondências por um trem da linha Londres-Glasgow, na qual a voz *over* enuncia “Os sacos são colocados sobre um poste através de um arco suspenso” enquanto dois planos mostram exatamente essa operação na imagem. Nesse estilo de realização, a narração prevalece sobre as imagens de tal forma que se pode dizer que elas somente confirmam e ilustram aquilo que é dito pela voz *over*.

Em contrapartida, na história do documentário, muitos realizadores fizeram um emprego criativo do comentário em voz *over*, ainda mesmo nos anos 1930, como Joris Ivens em seu filme *Terra espanhola* (1937), cujo texto foi escrito e narrado por Ernest Hemingway, destacando-se pelo fato de criar uma relação interessante com as imagens, uma vez que apresenta informações históricas impossíveis de serem deduzidas somente do registro visual, o qual se nutre, dialeticamente, com a voz *over*. Outro uso interessante, ainda no mesmo período, foi feito por Luis Buñuel em *Las Hurdes, terra sem*

sendo herdeiro do comentário oral improvisado durante as projeções da época do cinema mudo. Não se deve deixar de ter em mente, segundo a autora, que mesmo no caso de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), que pertence a essa época, identifica-se um acompanhamento sonoro (musical ou falado) executado em direto de forma a suprir seu mutismo. Além disso, o documentário em questão também emprega as cartelas justapostas entre as sequências de imagens, de tal maneira que tinham essencialmente a forma o papel de um comentário.

pão (1937), um documentário de denúncia social, no qual a voz *over*, embora tenha um estilo objetivo, quando narra as condições de vida de uma população extremamente pobre da Espanha, atingida pela miséria e doenças, inclui, em determinados momentos, o testemunho da equipe de filmagem no comentário através do emprego da primeira pessoa do plural (PAGGI, 2011, p. 4-5).

Na década de 1950, dois cineastas que são emblemáticos no uso do comentário em voz *over* são Chris Marker e Jean Rouch. Em 1952, o antropólogo-cineasta francês realiza *Batalha no grande rio*. Embora a versão final do filme traga um comentário em *over* do próprio Rouch, ele explica que, quando uma projeção do mesmo fora feita em Ayourou, seu amigo Damouré Zika tinha improvisado um fabuloso comentário em songai que, infelizmente, não foi gravado, mas lhe serviu de experiência para retomar o dispositivo nos filmes seguintes (GUÉRONNET; LOURDOU, 2000, p. 126). É assim que, em 1957, Rouch realiza *Baby Gana*, um documentário sobre a independência do Gana, vista pelos olhos de Adam Alahaj Kofoh, um jovem do país que dialoga com Rouch em *over* enquanto passeia pelas ruas de Accra, apresentando-se ao espectador. Destaca-se, nesse filme, o uso do monólogo *over* do protagonista e a interação de sua voz com a do antropólogo-cineasta, procedimento que antecipa o dispositivo que seria empregado em seus filmes seguintes: *Jaguar*, iniciado em 1954 e finalizado em 1967, e *Eu, um negro*, realizado em 1958-1959 (SILVA, 2010, p. 111).

O comentário em voz *over*, assim, não é suprimido nos filmes de Rouch, pelo contrário, é reinventado na medida em que o cineasta inclui-se na narrativa, acentuando “a originalidade, a excentricidade de seu caminho ao adotar deliberadamente uma dicção mais narrativa que didática, entregando-se com

toda evidência ao prazer do dizer, saboreando sua própria voz”, a qual revela, mesmo em *over*, uma notável “clareza do timbre aliada à ternura das inflexões”, questão que faz com que “o contador ganhe o primado sobre o conferencista ou o professor” (SCHEINFEIGEL, 2009, p. 22). Além disso, a improvisação do comentário, seja por Rouch ou pelos personagens do filme a partir da projeção das imagens, constitui um traço capital de sua filmografia, tendo em vista que o realizador defende que somente “os comentários não escritos que foram feitos ‘na imagem’ [...] estavam no ritmo da ação, no ritmo da imagem”. Como ele mesmo afirma:

Muita gente não compreende isso. Penso que aqueles que fazem filmes querem ter um tom objetivo. Os eruditos é que falam. Os eruditos não têm coração. [...] Se escrevermos o comentário, acabou. (GUÉRONNET; LOURDOU, 2000, p. 127-128)

Em 1957, Chris Marker, por sua vez, realiza *Cartas da Sibéria*, filme no qual ouve-se, já no início do filme, o realizador dizer: “Eu vos escrevo esta carta de um país distante” — assumindo, portanto, toda a sua carga subjetiva para o espectador quando emprega a primeira pessoa do singular. Além disso, o cineasta faz um uso crítico da voz *over* em uma sequência na qual se vê a mesma tomada de trabalhadores, registrada na cidade de Irkutsk, na Sibéria, e que mostra a construção de uma estrada ser repetida três vezes, cada uma com um comentário diferente. A primeira voz *over* consiste em um texto anticomunista; a segunda, um texto pró-soviético; a terceira um relato descritivo e mais objetivo. Todos os três comentários aderem sem problemas ao que o espectador vê, o que possibilita, nes-

se sentido, uma reflexão sobre a maneira como aquilo é dito em *over* “orienta a percepção do espectador”, sugerindo “que é possível ‘provar’ inúmeros aspectos da realidade utilizando essa metodologia e estética” (LINS, 2007, p. 4).

A partir dessas considerações para se compreender o potencial estilístico da voz *over*, notadamente em seus aspectos de improvisação e subjetividade, analisarei o comentário em um dos documentários de meu *corpus*, *Shomōtsi*, do cineasta Ashaninka Valdete Pinhanta. O documentário começa com uma sequência de tomadas fixas do amanhecer na aldeia, seguidas de um cachorro e dois pássaros e, posteriormente, de um homem indígena, já idoso, preparando-se para acender um fogo. As imagens descritas acima são cobertas por um comentário em voz *over* que narra: “Shomōtsi é o nome de um passarinho, pequeno e vermelho que vive na nossa mata. Shomōtsi também é o nome do personagem que vocês vão conhecer neste filme”, diz. E a voz *over* continua: “Eu o escolhi para fazer este trabalho porque ele mora perto da minha casa. Ele mora na aldeia Ashaninka, chamada Apiwtxa, e eu vou mostrar o cotidiano dele neste filme”. Em nenhum momento, o espectador sabe de quem é essa voz *over* que, em algumas sequências, chega até a interagir com o personagem do filme. Somente no final, com os créditos, é que se percebe que o comentário foi feito por Valdete Ashaninka, um dos indígenas que participou do VNA e que também é sobrinho de Shomōtsi, tendo realizado o documentário como um exercício das oficinas de formação audiovisual do projeto.

Shomōtsi emprega, dessa forma, o comentário em voz *over* de uma maneira totalmente distinta da tradição documentária clássica, assemelhando-se com as experiências do cinema documentário moderno que apontei há pouco. Valdete adota

uma voz *over* que assume sua subjetividade, incluindo-se em vários momentos no filme por meio da narração em primeira pessoa: “nossa mata”, “Eu o escolhi”, “minha casa”, “E eu vou mostrar”, “Aqui termina o meu filme” etc. Não quero dizer que a voz *over* de Valdete, diferentemente da voz *over* tradicional — do documentarismo britânico, por exemplo — não explique, não tenha um conhecimento. Pelo contrário, a voz *over* de *Shomōtsi*, como se pode ver no trecho transcrito no parágrafo anterior, explica que *Shomōtsi* é o nome de um pássaro, da mesma forma que é o nome do personagem do filme. Diante do fato do dinheiro da aposentadoria não ter saído, como já mencionei, *Shomōtsi* se vê obrigado a esperar na cidade e, para tanto, acampa as margens de um rio, momento em que temos uma voz *over* eminentemente descritiva, a qual explica o que os personagens estão fazendo: “Como o dinheiro não chegou, *Shomōtsi* vai esperar acampado na praia. Nós, *Ashaninka*, estamos acostumados a dormir na praia, faz parte dos nossos costumes. A gente faz um tapiri e fica acampado, como eles estão fazendo aqui, para esperar o dinheiro chegar na cidade”, explica o comentário. Por outro lado, quando emprega a primeira pessoa, a voz *over*, enquanto suporte binário que demarca quem detém o conhecimento, mantendo uma relação hierárquica com os sujeitos do filme e uma separação entre quem “narra” e o que é “narrado”, rompe com tal estrutura presente em muitos filmes.

Acredito que este uso totalmente diferenciado só foi possível na medida em que há uma relação muito forte entre realizador e personagem, dado o grau de inserção de Valdete no ambiente de seu tio. Devem-se considerar, assim, os laços da comunidade indígena e, em particular, familiares entre o cineasta e *Shomōtsi*. A própria filosofia do processo de realiza-

ção cinematográfica do VNA, como discuti no capítulo anterior, tem aí, sem dúvida, suas implicações no resultado estético. Bill Nichols (1994, p. 67) explica que o filme etnográfico, conforme realizado tradicionalmente pela antropologia, sempre trouxe em si a ideia de separação de culturas, que sustenta a realização do filme, entre um “nós” que filma, e um “eles” que são filmados. No documentário em análise, a situação é diferente: sou “eu”, o Ashaninka Valdete, que está filmando a vida de “minha” comunidade, de “meus” familiares e, por que não dizer, de “minha” própria história.

Ainda em relação à voz *over*, é pertinente observar que a mesma foi feita após a montagem do documentário, de forma improvisada. “O filme foi montado sem a narração. Quando a Mari acabou, ela achou que estava faltando algo”, afirma o coordenador do VNA, Vincent Carelli. “E eu dizia para o Valdete que ele precisava se colocar mais, e ele lá, travadão, sem saber o que dizer... A gente conhecia um filme Inuit,⁶⁶ também um filme de oficina, que tem uma narração em decalagem com o que está sendo mostrado”, comenta Mari Corrêa. Após assistir o filme com o cineasta Valdete, os coordenadores esclarecem que gravaram a narração sem preparação alguma, a partir da própria improvisação do indígena, estimulada por questionamentos de Mari:

A narração [explica Mari] começou a ser feita na ilha de edição. Ele com o microfone. Aí começamos a falar sobre o tio e eu perguntei: “O que quer dizer Shomōtsi?” “Bom, Shomōtsi é o nome de um passarinho...” Aí ele ligou para a

⁶⁶ Os coordenadores do projeto VNA referem-se ao filme *Mon village au Nunavik* (Bobby Kenuajuk e Ame Papatsie, 1999).

aldeia para saber que passarinho era, que tipo de colibri... (CORRÊA, 2011, p. 17)

O comentário em voz *over* nos mesmos moldes do filme *Shomôtsi* pode ser encontrado também nos documentários *Caminhos para a vida*, *Aprendizes do futuro* e *Floresta viva*, três curtas-metragens de Benki Pianko, também realizador Ashaninka, em *A festa do rato*, do Coletivo Kîsêdjê de Cinema, em *Desterro Guarani*, cuja direção é compartilhada pelos indígenas Mbya-Guarani Ariel Ortega e Patrícia Ferreira junto com Ernesto Ignácio de Carvalho e Vincent Carelli, e em *Já me transformei em imagem*, de Zezinho Yube. Preferi, entretanto, concentrar minha análise em *Shomôtsi*, na medida em que esses outros filmes revelam aspectos mais pertinentes para a discussão que farei, nos itens seguintes, sobre a encenação e as imagens de arquivo, abordando, dentre outros documentários, os citados *A festa do rato* e *Já me transformei em imagem*, e, no próximo capítulo, sobre a dimensão política nos filmes do VNA, caso de *Desterro Guarani*.

Faces da encenação no documentário: profilmia elementar, heurística e libertadora

O documentário é, como discuti no capítulo 1, sempre o resultado da interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. Retomarei, brevemente, esses dois conceitos para avançar em minha discussão sobre as faces da encenação nos filmes do VNA. A *auto-mise en scène* é definida como “as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo”

(FRANCE, 1998, p. 405). A *mise en scène*, por sua vez, é compreendida “como um dado inevitável de qualquer realização fílmica” (FRANCE, 1998, p. 9), documental ou ficcional, visto que o cineasta coloca o universo filmado em cena a partir dos procedimentos cinematográficos, por exemplo, os enquadramentos, os ângulos de câmera etc.

A presença do cineasta e, sobretudo, de sua câmera, pode influenciar a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e provocar aquilo que Claudine de France (1998, p. 412) denomina de comportamentos profílmicos, isto é, “a maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera”. Dito de outro modo, a profilmia é entendida como “qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada nas pessoas filmadas pela presença da câmera”, uma espécie de “ficção inerente a qualquer filme documental que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis”.

Sendo a profilmia um fenômeno constante e inevitável do processo de realização cinematográfica e, portanto, parte integrante do filme documental, por que não tirar proveito dela como artifício estético e criativo? É nesse sentido que Claudine de France (2005) propõe, no artigo “La profilmie, une forme permanente d’artifice en documentaire”, uma tipologia da profilmia e identifica suas diferentes modalidades, as quais, acredito, são um ponto de partida interessante para analisar a forma como os comportamentos profílmicos são trabalhados pelos cineastas indígenas na encenação documental. A autora identifica, basicamente, três principais tipos de profilmia: a “elementar”, que varia entre discreta e ostensiva; a “heurística”, que pode desdobrar-se em uma

ficção roteirizada, reconstituição ou (re)encenação; e, por fim, a “libertadora.”⁶⁷

A profilmia elementar constituiria a face mais simples desse fenômeno no campo do cinema documentário. Ela seria discreta nas situações em que as ações filmadas não são repetitivas, ou seja, realizam-se apenas uma vez, e o cineasta e sua câmera colocam-se, em certa medida, à distância dos sujeitos filmados observando-os. Assim, não haveria condições de saber como as mesmas teriam se realizado caso não tivessem sido filmadas. France cita como exemplo dessa modalidade o documentário francês *1974, une partie de campagne* (Raymond Depardon, 1974), no qual o cineasta filma os bastidores da campanha eleitoral de Valéry Giscard que concorre à presidência da França. Trata-se de um filme feito sob encomenda pelo candidato, no qual os acontecimentos filmados — ou suscetíveis de serem registrados por Depardon — realizam-se somente uma vez, de maneira aparentemente espontânea, livre e natural. Em contrapartida, no caso da profilmia ostensiva, que pode beirar o paroxismo, encontra-se uma *auto-mise en scène* na qual os comportamentos são afetados principalmente pelo olhar dos personagens, fixo na câmera ou deliberadamente fugidio; identifica-se também a presença de gestos e mímicas, tais como caretas, sorrisos, gesticulações gratuitas ou mesmo uma paralisia provisória do corpo. E, por fim, as próprias palavras dos sujeitos filmados que são direcionadas ao cineasta. A autora exemplifica um caso de profilmia ostensiva presente em uma sequência do filme *Tourou e Bitti, os tambores de outrora* (Jean Rouch, 1971),

⁶⁷ Não me deterei em todos os exemplos de documentários citados por France (2005) para ilustrar sua tipologia, visto que isso estenderia minha argumentação. Optei, assim, por indicar, para cada modalidade de profilmia, um exemplo que julgo representativo, citado pela autora, e, em seguida, relacionar as questões teóricas levantadas com os filmes de meu *corpus*.

na qual um homem que tocava tambor modifica sua maneira de batê-lo, intensificando-a e agitando seus braços no momento em que a câmera dele se aproxima, e retornando ao ritmo normal quando a mesma afasta-se (FRANCE, 2005, p. 119-125).

A segunda modalidade de profilmia é denominada de heurística e permite aprofundar, por meio do artefato audiovisual, um determinado conhecimento, por exemplo, certos traços de uma sociedade e suas tradições, de uma técnica de caça, pesca etc. O filme *La charpaigne ou naissance d'une vannerie* (Claudine de France, 1969), que mostra a descrição detalhada de uma técnica tradicional de fabricação de uma cesta, ilustra esse tipo de profilmia. No documentário em questão, o cesteiro, em função da presença da cineasta e de sua câmera, diminui o ritmo de seu trabalho em alguns momentos justamente para facilitar a filmagem do processo que comporta diversas fases. Nesse sentido, a realizadora explica que, motivada pela disponibilidade do cesteiro em cooperar com a realização do filme, ela não hesitou lhe pedir, por diversas vezes durante a filmagem, que parasse a fabricação da cesta e depois a retomasse no momento em que havia interrompido para restituir a articulação de duas operações, como a transição entre a montagem da estrutura da cesta e o início de sua tecedura (FRANCE, 2005, p. 130-132).

A profilmia heurística pode, ainda, apresentar-se sob a forma de uma ficção roteirizada, reconstituição ou (re)encenação. Movidos por uma relação de confiança e cooperação, cineasta e sujeitos filmados engajam-se em uma realização documentária cujo objetivo comum é fazer conhecer pela imagem quem são, como vivem e o que fazem os personagens do filme. Para tanto, os mesmos lançam-se em uma *mise en scène* de suas atividades, sejam elas técnicas materiais, corporais ou rituais. Trata-se do caso, como indica France, de

Nanook, o esquimó, filme sobre o qual já comentei algumas questões no capítulo 1. Preparando a cada manhã, em colaboração com seu protagonista principal, o roteiro do filme, o procedimento adotado por Robert Flaherty foi inegavelmente profílmico, pois buscava tornar atrativo aos olhos dos futuros espectadores a vida cotidiana dos esquimós. Assim, elementos narrativos (a história de Nanook é contada) e dramáticos (Nanook aguarda a aparição da foca e após luta para capturá-la) foram empregados com o objetivo de reconstituir a caça, uma atividade essencial da vida esquimó (FRANCE, 2005, p. 133-135).

O terceiro tipo de profilmia é a libertadora, na qual as atitudes e os comportamentos dos sujeitos filmados ocorrem sem nenhuma direção por parte do cineasta, sendo, portanto, imprevisíveis. Nessa modalidade, a ruptura entre o pré-existente à filmagem e o inesperado profílmico é, para France, mais marcante. Como exemplo de filmes que empregam de maneira criativa essa profilmia, têm-se os já apontados *Crônica de um verão* e *A pirâmide humana*: no primeiro, o espectador ouve, logo no início do filme, a voz de Jean Rouch em *over* que encoraja a improvisação dos sujeitos filmados e os lança em um terreno desconhecido no qual os seus comportamentos adaptam-se às circunstâncias e a novos encontros, como a sequência em que Angelo, um operário da Renault, conversa com Landry, um jovem estudante africano, e exprime-se livremente sobre a natureza alienante de seu trabalho. No segundo, os estudantes de um colégio de Abidjan, expostos sob o olhar da câmera de Rouch, são levados a deixar que situações imprevisíveis desenvolvam-se entre eles, o que resulta em uma mistura indefinível entre elementos reais e ficcionais no filme (FRANCE, 2005, p. 136-137). Ou, como afirma Claudine de France (1998, p. 285),

os sujeitos filmados “assumem um natural inventado [eu diria ainda uma *performance*] para o filme”.⁶⁸

De que maneira as modalidades profilmicas são trabalhadas nos filmes realizados pelos cineastas indígenas? Identifico, de maneira geral, que os documentários revelam, a partir dos comportamentos profilmicos, diferentes faces da encenação. Algumas obras privilegiam, de maneira clara, um ou outro tipo de profilmia, como a heurística e a libertadora, presentes em vários filmes; enquanto outras as mesclam livremente. É ao estudo dessas formas estéticas e criativas que me dedicarei agora. Para tanto, analisarei os documentários *A história do monstro Khátpy*, *A festa do rato*, *Bicicletas de Nbanderu*, *Cheiro de pequi*, *Depois do ovo, a guerra*, *Mulheres guerreiras* e *Os cantos do cipó*.

A história do monstro Khátpy, do Coletivo Kĩsêdjê de Cinema, é um filme sobre a lenda de um índio feio que ameaça os caçadores na mata. O documentário é construído a partir dos depoimentos de dois anciãos da aldeia que vão contando a lenda ao espectador. Os seus depoimentos, por sua vez, ganham vida com as encenações dos indígenas da comunidade. A narrativa apre-

⁶⁸ Claudine de France (2005, p. 137) desenvolve a hipótese de que as manifestações imprevistas características da profilmia libertadora são o resultado de elementos pré-existentes que estavam adormecidos nos sujeitos filmados. A presença da câmera e a intervenção do cineasta representam uma oportunidade única para que esses elementos, até então virtuais, possam existir concretamente, através da palavra e do gesto dos personagens no filme. Entendo que a profilmia libertadora está para aquilo que Bill Nichols denomina de documentário performático e Gilles Deleuze de fabulação. No primeiro caso, Nichols (2008, p. 170) afirma que: “A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático”; no segundo, Deleuze (2009, p. 183) defende que: “O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribuir para a invenção de seu povo”.

senta um indígena Kĩsêdjê que vai à caça na floresta para alimentar sua família, momento no qual é surpreendido pelo monstro Khátpy, que também está em busca de alimento e o acerta com um golpe de borduna. Desacordado, o caçador — que agora é a caça e servirá de sustento para a família do monstro —, é colocado em uma cesta e carregado pelo Khátpy. Por sorte, no meio do caminho, o caçador Kĩsêdjê consegue, em um momento de distração do monstro, fugir e voltar para sua casa. “Foi assim que o monstro quase matou nosso caçador. Ele contou para a família e a gente conta até hoje”, diz o depoimento de Ropndo, o mais velho ancião Kĩsêdjê, que encerra o documentário.

Procedimento semelhante ocorre em *Cheiro de pequi*, documentário no qual os cineastas indígenas do Coletivo Kuikuro de Cinema, ligando o passado ao presente, apresentam uma história de perigos e prazeres, de sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo incomum. Os cineastas, por meio de depoimentos e entrevistas com os mais velhos da aldeia, narram para o espectador a história mítica de Mariká e suas duas esposas, as quais o traíram com um Jacaré. Mariká, ao saber da traição, que lhe foi contada por uma cutia, flagra a infidelidade de suas esposas e mata o Jacaré com uma flecha invisível.⁶⁹ As esposas enterram o amante e

⁶⁹ É interessante pensar essa história mítica a partir da ideia de perspectivismo, como sugeriu Eduardo Viveiros de Castro (2011). Nas ontologias das sociedades indígenas, segundo o autor, nem todos percebem as mesmas coisas e as coisas não são percebidas do mesmo modo por diferentes seres sensíveis. O que se vê como um cadáver em putrefação é, do ponto de vista dos urubus, um alimento convidativo. E o que se vê como um ser humano é, para a onça que o devora, um apetitoso porco. Em suma, como diz Viveiros de Castro (2011, p. 351): “os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifestada de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de

colocam Mariká para fora de casa que passa a viver na casa dos homens na aldeia. Após cinco dias, as duas mulheres vão até a sepultura de seu amante e veem que o Jacaré estava brotando simbolizado por um pé de pequi. Toda essa descrição é apresentada ao espectador por meio de uma encenação com a finalidade de dar vida à história mítica apresentada pelos narradores. A encenação será usada, nessa mesma perspectiva, em pelo menos outras três sequências do filme.

Outro emprego parecido da encenação aparece no filme *Mulheres guerreiras*, também do Coletivo Kĩsêdjê de Cinema. O documentário relata o mito de uma jovem indígena que namora secretamente seus dois irmãos que dormem na casa dos homens. Curiosos, eles resolvem se pintar com tinta de jenipapo para descobrir a identidade da moça que só os procurava à noite. Como previam, a jovem foi naquele mesmo dia dormir com os dois que a abraçaram deixando no seu corpo a marca da tinta. No dia seguinte, os rapazes começaram a procurar entre as moças da aldeia quem tinha a marca do jenipapo até que um deles, quando voltou para casa, descobriu que era sua própria irmã, tendo, portanto, de se casar com ela. A relação entre os dois, entretanto, era conflituosa e o rapaz sem-

certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos, então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de ‘roupa’ é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da *metamorfose* — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais — processo onipresente no ‘mundo altamente transformacional’ (RIVIÈRE, 1994) proposto pelas culturas amazônicas”.

pre a questionava do motivo de ela ter ido dormir com ele e o outro irmão. Tempos depois, quando estavam pescando em um rio, o jovem decide matar sua mulher/irmã empurrando-a para o fundo do rio até que se afogasse. Para surpresa de todos, a moça não morreu, mas retornou da água transformada: um pênis nascera em sua coxa e junto com as outras mulheres da aldeia, a jovem liderou, então, a revolta das mulheres, quando todas combinaram matar seus maridos e irmãos.

Nesses três filmes, a profilmia heurística, sob a forma de uma ficção roteirizada, desempenha um importante papel na medida em que, a partir dos depoimentos dos anciãos das respectivas comunidades, os cineastas indígenas apresentam, nos documentários, lendas e mitos que, como se sabe, poderiam desaparecer com a morte desses narradores. Afinal de contas, como dar vida a essas histórias que são transmitidas oralmente de pais para filhos e existem, assim, apenas na memória dessas comunidades? É nesse sentido que a profilmia heurística surge como um artifício estético e criativo empregado como *simulação* (NINEY, 2009, p. 48) para o espectador de um universo lendário e mítico que é materializado nos filmes através da encenação. Outro aspecto que merece ser apontado é o fato de que a encenação, nos filmes em análise, sendo feita por atores nativos e na própria aldeia indígena, intensifica ainda mais a colaboração entre cineastas e sujeitos filmados, fundamental para a realização dos documentários em questão, e que perpassa todo o processo de realização cinematográfica, como discuti no capítulo precedente.

Outro documentário do projeto VNA que apresenta um emprego interessante da profilmia heurística é *A festa do rato*, do Coletivo Kĩsêdjê de Cinema. Nesse filme, os cineastas indígenas filmam e investigam a festa do rato — Amtô, em sua língua — da qual pouco se recordam. Desde 1999, o ritual não

é mais realizado pelo povo Kĩsêdjê, pois as lideranças indígenas passaram a se dedicar à mobilização pela reconquista de seus territórios tradicionais, obtida somente através da justiça. Como explica o comentário em voz *over* no início do documentário: “Hoje, após 11 anos, as lideranças decidiram retomar o Amtô”. Foi nesse contexto que Kamikia Kĩsêdjê, Kokoyamarãtxi Suyá, Kambrinti Suyá, Winthi Suyá e Yaku Suyá, os cineastas indígenas do Coletivo Kĩsêdjê de Cinema, decidiram fazer o filme. Em 1999, todos os realizadores eram crianças e por isso não se lembram da festa, tampouco conhecem sua origem mítica, segundo a qual um rato, falando como gente, deu a esse povo o milho e lhes ensinou o preparo do beiju.

Diferentemente de *A história do monstro Khátpy*, *Cheiro de pequi* e *Mulheres guerreiras*, documentários nos quais a profilmia heurística apresenta-se sob a forma de uma ficção roteirizada, a profilmia assume, em *A festa do rato*, a feição de uma reconstituição ou (re)encenação, já que a comunidade Kĩsêdjê retoma para a câmera uma celebração tradicional que não era mais realizada. Isso só foi possível, como mostra o documentário, a partir da realização de entrevistas com os mais velhos da aldeia, como os anciãos Ropndo, Ntoni e Kuissui. Trata-se de um rico material que trouxe subsídios para que os Kĩsêdjê revissem a festa e suas diversas etapas. No total, a festa Amtô dura cerca de um mês. Crianças, jovens, adultos e anciãos participam do evento. Sobressai-se o papel desempenhado pelos homens e mulheres mais velhos, visto que ensinam os cantos e as danças da celebração aos mais novos, como mostram várias sequências do documentário. A tradição é, nesse sentido, (re)encenada em *A festa do rato* através do artefato audiovisual.⁷⁰

⁷⁰ Esse aspecto me lembra o filme *Para que o mundo prossiga* (1963), de Michel Brault, Marcel Carrière e Pierre Perrault.

Identifico um emprego semelhante da profilmia heurística em *Os cantos do cipó*, documentário dos cineastas indígenas Josias Maná e Tadeu Siã da etnia Huni Kuĩ. A partir de uma pesquisa do professor Isaias Sales Ibã sobre os cantos tradicionais do povo Huni Kuĩ, os indígenas resolvem reunir os mais velhos para gravar um CD e publicar um livro sobre essa temática, assunto que será o mote do documentário. Embora a motivação principal para a retomada dos cantos seja a pesquisa do citado professor, é inegável o papel que a profilmia heurística desempenha em *Os cantos do cipó*, visto que os cineastas indígenas filmam todo esse processo. Como diz Augustinho Muru, um dos personagens do documentário, para sua esposa diante da câmera: “Mulher, canta aí para nosso filho gravar. Isso vai ser um documento”. Nesse sentido, os anciãos e anciãs Huni Kuĩ (re)encenam os cantos tradicionais de seu povo. Além de apresentar várias sequências nas quais se veem os mais velhos entoando os cantos tradicionais para serem gravados, julgo ser importante destacar que há, também no filme, a preocupação em mostrar as etapas subjacentes desse ritual. Penso, por exemplo, na sequência inicial do documentário em que a câmera acompanha o pajé Nilo Bixku no meio da mata. O pajé procura pelo cipó da floresta, necessário para fazer a aiuasca, bebida que auxilia na “miração” quando os indígenas cantam. *Os cantos do cipó* oferece, assim, a possibilidade de se conhecer melhor todo o universo dos cantos dos Huni Kuĩ.

Nesse conjunto de filmes, destaca-se, em *A história do monstro Khátpy*, o papel que os recursos imagéticos e sonoros desempenham para a construção da tensão da narrativa. Aponto, por exemplo, a câmera subjetiva que é empregada na sequência em que o monstro Khátpy, na floresta, aproxima-se do caçador Kĩsêdjê. Há ainda, nessa mesma sequência, o efeito

sonoro de uma respiração forte que contribui para a caracterização do personagem do monstro. Por outro lado, em *Cheiro de pequi*, por mais que os cineastas indígenas tenham priorizado a profilmia heurística, identificam-se, em algumas sequências do filme, determinados momentos em que a profilmia elementar em uma perspectiva ostensiva vem à tona, por exemplo, quando as duas mulheres que participam da encenação riem. Também em *Cheiro de pequi*, em *Mulheres guerreiras* e em *A festa do rato* a profilmia, além de ser predominantemente heurística, assume uma feição libertadora em alguns momentos. Trata-se, assim, de abandonar o ideal realista que marcou historicamente os filmes etnográficos e dar vazão à profilmia libertadora, seu aspecto de autoficção e autorrepresentação, questões que discutirei agora a partir de outros dois filmes.

Bicicletas de Nhanderu e *Depois do ovo, a guerra* revelam também um emprego interessante da profilmia, mas, no caso, em sua modalidade libertadora, permitindo aos sujeitos filmados, enquanto personagens dos documentários, inscreverem aspectos de suas subjetividades nas tomadas, chegando, em certa medida, ao ponto de executarem genuínas *performances* em função da presença da câmera. *Bicicletas de Nhanderu*, como já indiquei, é um filme que apresenta a espiritualidade no dia a dia dos Mbya-Guarani. Interessa-me, sobretudo, as sequências em que os cineastas indígenas acompanham Neneco e Palermo, dois irmãos, em suas atividades cotidianas: ajudam a mãe a fazer artesanato; vão até a floresta buscar lenha e montam armadilhas para pegar passarinho; participam de uma festa na aldeia; compram sabão e pedem pão em uma fazenda vizinha; e, por fim, vão à escola.

Na primeira sequência, os garotos, aparentemente sendo observados pela câmera em uma profilmia elementar — discre-

ta e quase imperceptível —, ajudam, logo nas primeiras horas do dia, a sua mãe que trabalha com artesanato. Enquanto se distraem com notas de dinheiro de brincadeira, eles conversam com a mãe sobre o valor de venda das peças e o fato dos não-indígenas sempre quererem pagar menos por elas. A mãe os questiona sobre o motivo de eles não terem ido, no dia anterior, buscar lenha, momento em que Palermo responde que ele e o irmão irão, em seguida, checar as armadilhas que montaram e aproveitar para trazer lenha. Na sequência posterior, veem-se os dois garotos sozinhos indo para a mata e já se percebe uma ligeira potencialização da profilmia, manifestada com caretas e gritos dos dois, e que, gradativamente, intensifica-se, oscilando em diversos momentos do documentário quando os dois estão em cena.

Dessas sequências, destacarei três, em particular, por considerá-las as mais interessantes para minha discussão. No meio da mata, após ver que a armadilha que prepararam não pegou nenhum passarinho, Palermo resmunga e grita durante alguns instantes como se estivesse chorando em um nítido comportamento forjado para a câmera. “Os brancos desmataram tudo, por isso os passarinhos se mudaram para outro mundo. Já não os pegamos mais porque estão extintos”, afirma Palermo no plano seguinte, enquanto bate com um facão em um tronco de madeira. A câmera, então, enquadra-o em um plano de conjunto quando começa a cantar o refrão da música *Beat it*, de Michael Jackson, sendo imediatamente seguido por Neneco, que, agora cantando, também é enquadrado. Neneco segue cantarolando por alguns instantes o *hit* enquanto também faz caretas.

A segunda sequência apresenta toda a comunidade Mbya-Guarani reunida, durante a noite, em uma festa na aldeia. Palermo, novamente diante da câmera, prossegue com suas

encenações. Dessa vez, um de seus amigos da aldeia aproxima-se e diz: “Você não entendeu, Palermo? Não é para ficar de palhaçada só porque estão te filmando, tem que pegar as meninas para dançar, isso sim”. Palermo, apesar do “puxão de orelha” do amigo que, em certa medida, também atua para a câmera, segue sua *auto-mise en scène* e, em seu grupo de amigos, lidera as brincadeiras. Na terceira sequência, reencontramos Palermo e Neneco na aldeia indo até uma fazenda vizinha comprar sabão, momento em que também pedem pão para uma senhora. Os dois garotos brincam, pulam, caem no chão e um empurra o outro, fazem caretas para a câmera e cantam novamente a música *Beat it*. Nesse momento, Neneco, olhando para a câmera, pergunta ao cineasta se eles poderão assistir depois ao material filmado e recebe uma resposta afirmativa de Ariel Ortega. Segundos depois, Palermo começa a imitar os passos de Michael Jackson, o famoso *moonwalk*, e continua cantando *Beat it*, em um dos momentos, sem dúvidas, mais performáticos do documentário, o qual é acentuado pelos *jump-cuts* e a trilha sonora extradiegética empregada.

Claro está, nessas sequências de *Bicicletas de Nhanderu*, a forma que a profilmia liberadora tem um efeito de sentido de uma *auto-mise en scène* levada ao seu limite fabulatório, permitindo ao sujeito filmado inventar a si mesmo, libertando atitudes e palavras, fazendo surgir pensamentos, sentimentos e comportamentos até então não expressos. Trata-se de pensar na profilmia, como nos lembra France (2005, p. 136), a partir da ideia de “câmera criadora”, como escreveu Jean Rouch. Por fim, é importante apontar que a profilmia libertadora é empregada pelos cineastas indígenas com o nítido papel de instaurar uma *reflexão* (NINEY, 2009, p. 49) no espectador. Em análise que faz de *Bicicletas de Nhan-*

deuru, salienta Amaranta César sobre as *performances* dos irmãos Palermo e Neneco que:

No lugar da exuberância do ritual xinguano, há uma reflexão sobre a relação desastrosa com a alteridade (a nação brasileira como alteridade) e uma certa defesa da necessidade de enfrentá-la sem ceder às exigências de um certo “ideal de pureza”. (CÉSAR, 2012, p. 96)

Depois do ovo, a guerra é um curta-metragem de Komoi Panará, cineasta indígena da etnia Panará, do Mato Grosso, no qual as crianças brincam de guerrear na aldeia. O filme é, nesse sentido, um convite para que as crianças vivam uma guerra do tempo dos antigos, da qual somente sabem ou conhecem algo a partir das histórias contadas pelos mais velhos. Pouco importa se a guerra é de verdade ou de mentira. Vale muito mais, no filme e pelo filme, a experiência que as crianças vivem nos moldes de uma etnoficção, onde tudo é permitido e possível. A narrativa do documentário desenvolve-se sempre em um estilo observativo. Inicialmente, ainda na aldeia, as crianças, enquanto comem uma espécie de tapioca com ovos, conversam entre si sobre como devem se preparar para a guerra. Em seguida, uma das crianças Panará diz que agora que eles comeram ovos vão matar uns Txukarramãe, momento em que a câmera segue todos de perto caminhando rumo à floresta. Verifica-se, nessas sequências, um certo grau de profilmia elementar, que oscila entre discreta e ostensiva, à medida que as crianças, em alguns momentos, falam e explicam o que farão olhando diretamente para a câmera.

O grande momento do documentário ocorre quando as crianças, já em uma mata fechada e que será palco da guerra de

brincadeira, começam a se preparar propriamente para o combate. A partir de pedaços de madeira, elas fazem suas bordunas, armas que serão empregadas na guerra; uma corta o cabelo da outra no estilo “tatu” que os antigos usavam para guerrear; cada uma pinta seu rosto e corpo com carvão e urucum. Todos esses preparativos são realizados em um clima de muita brincadeira, descontração e risadas. As crianças exibem-se nitidamente para a câmera e por várias vezes afirmam que são fortes. Divididas em dois grupos, elas começam a guerrear e realizam genuínas *performances* matando o inimigo. Revela-se, na mesma perspectiva de *Bicicletas de Nhanduru*, o potencial estético da profilmia libertadora para o filme em questão.

As imagens de arquivo nos documentários: entre a ressignificação e a reflexão

“Você não precisa procurar por imagens novas, imagens jamais vistas, você deve utilizar as já existentes de uma forma que elas se tornem novas”. Essa frase, retomada por Consuelo Lins e Luiz Rezende (2009, p. 107), é uma afirmação do cineasta alemão Harun Farocki, e reflete muito bem um gesto artístico cada vez mais presente na produção audiovisual de não-ficção contemporânea: o emprego de imagens existentes em arquivos, sejam públicos ou privados, na realização de filmes. Como se sabe, essa prática não se constitui, propriamente, em uma novidade no campo do cinema. Dziga Vertov, nos anos 1920, e os cineastas franceses Alain Resnais e Chris Marker, no final da década de 1950, são exemplos de realizadores que já a empregavam. Essas imagens, trabalhadas na montagem, permitem a obtenção de diferentes efeitos de sentido e fun-

ções. Instiga-me, nesse contexto, refletir sobre o emprego de imagens de arquivo em dois documentários do projeto VNA.

O primeiro deles é *Já me transformei em imagem*, do cineasta Zezinho Yube, que apresenta ao espectador a história da etnia Huni Kuĩ, do Acre, contada a partir do ponto de vista da comunidade indígena. Para esse povo, a história seria dividida em cinco tempos. O primeiro deles é o “Tempo das Malocas” e corresponde ao período antes do contato dos indígenas com os brancos, no qual os Huni Kuĩ ocupavam um vasto território na região que hoje constitui o Acre, viviam juntos em grandes aldeamentos, “felizes e de uma forma tranquila”, como diz o comentário em voz *over* sobre as imagens de arquivo (fotogramas 50, 51 e 52), e realizavam suas festas tradicionais. O “Tempo das Malocas” constitui-se, de certa forma, em uma espécie de tempo imemorial por representar as histórias de antigamente contadas pelos narradores indígenas, alguns, inclusive, depoentes e entrevistados no documentário em análise, como os pajés Agostinho Muru e Nilo Bixku.

O segundo tempo da história Huni Kuĩ é o “Tempo das Correrias” e compreende as duas últimas décadas do século XIX, nas quais aconteceram as frentes de exploração da borracha com a invasão da região onde moravam pelos não-indígenas, notadamente os caucheiros peruanos e seringueiros nordestinos que estavam à procura de borracha (fotogramas 53, 54 e 55). Os Huni Kuĩ foram, como explica a voz *over*, caçados à bala, pois eram vistos como um obstáculo à exploração do látex, fato que resultou na dizimação de muitos indígenas e também na dispersão de algumas comunidades.



Fotograma 50



Fotograma 51



Fotograma 52



Fotograma 53



Fotograma 54



Fotograma 55

O tempo seguinte é o “Tempo do Cativoiro”, que começou a partir de 1910 com os patrões seringalistas recrutando os indígenas como mão de obra semiescrava para o trabalho nos seringais. Alguns tiveram o corpo marcado com as iniciais de seus patrões. Nessa época, os indígenas passaram a viver nas chamadas “colocações”, centros de produção de borracha que eram abertos na mata e explorados pelos patrões que lhes obrigavam a comprar materiais de trabalho e alimentos nos

“barracões”. “Sem entender a matemática dos brancos, éramos enganados no peso da borracha e subordinados a um esquema de endividamento”, afirma a voz *over*. Esse período, segundo o documentário, estendeu-se até meados de 1970.

No final dessa década, teve início o chamado “Tempo dos Direitos” dos Huni Kuĩ, caracterizado pela luta dos indígenas em prol das demarcações de suas terras. Se antes eles estavam dispersos nas “colocações”, com a ajuda de indigenistas, como o antropólogo Terri Valle Aquino, que nessa época iniciou suas pesquisas no Acre, os Huni Kuĩ reagruparam-se exigindo seus direitos, notadamente a reivindicação de terras, a recuperação de recursos naturais e de formas tradicionais de sobrevivência. Um marco importante do período foi a união entre indígenas e seringueiros contra os grandes patrões e latifundiários, resultando na formação da Aliança dos Povos da Floresta.

Deu-se, assim, a criação de cooperativas gerenciadas pelos próprios indígenas e seringueiros para administrar a exploração da borracha. Atualmente, os Huni Kuĩ vivem o “Tempo Presente”, no qual buscam se apropriar do conhecimento dos brancos, por exemplo, os estudos em nível superior, as novas tecnologias da informação e comunicação etc., sempre em prol de seu povo, além de ocupar espaços na sociedade não-indígena, como é o caso do próprio cineasta Zezinho Yube, que atualmente exerce o cargo de assessor especial dos povos indígenas no governo do Acre. Outro desafio é a demarcação de novas terras, devido ao crescimento da população indígena na região.

A narrativa do documentário em análise é construída a partir de depoimentos, entrevistas e imagens de arquivo, às quais se soma um comentário em voz *over* de Zezinho Yube que leva o espectador a conhecer os diferentes tempos da história Huni Kuĩ. Gostaria, nesse sentido, de refletir mais detidamen-

te sobre o papel desempenhado pelas imagens de arquivo no documentário, partindo dos fotogramas que apontei. Os fotogramas 50, 51 e 52 são imagens do filme *Fishing expedition and ensuing festival*, documentário de 1951 realizado pelo alemão Harald Schultz no âmbito do Instituto do Filme Científico, de Göttingen, na Alemanha, instituição que ficou famosa, como lembra Marcius Freire (2011, p. 171), por ter sido a primeira tentativa a colocar em prática a constituição de “arquivos cinematográficos”, uma ideia que Félix-Louis Regnault preconizara no final do século XIX.

As produções documentárias do Instituto, apresentadas sob a forma de verbetes enciclopédicos, fato que lhes rendeu a chancela de *Encyclopaedia Cinematographica*, dedicavam-se a registrar de forma sistemática “os processos de movimento e as formas de comportamento de importância científica dos animais, das plantas, dos materiais e também do homem”, na medida em que o objetivo principal era “produzir imagens de movimentos para a fisiologia do movimento ou para a pesquisa de comportamento no sentido mais geral possível”. Destaca-se, dentre os objetivos do Instituto indicados por seu diretor, Gotthard Wolf, a valorização de filmes sobre processos de caráter etnológico, os quais, por ventura, “se suspeita que não vão mais poder ser registrados no futuro próximo” (WOLF citado por FREIRE, 2011, p. 171-172). Trata-se, justamente, do caso de *Fishing expedition and ensuing festival*, filme que retrata a pesca tradicional entre os indígenas da etnia Kaxinawa,⁷¹ da região do Acre, feita com uma folha que, quando seca, é pilada com argila formando uma espécie de bola para ser dissolvida

⁷¹ São, na verdade, os Huni Kuĩ, já que Kaxinawa é a forma como os não-indígenas os chamavam na época, como explica em depoimento o pajé Agostinho Muru no filme *Já me transformei em imagem*.

na água do rio, processo que é mostrado no documentário *No tempo das chuvas*, analisado no início deste capítulo.

Além desse filme, Harald Schultz realizou no Brasil uma série de outros documentários etnográficos sobre os povos indígenas para a *Encyclopaedia Cinematographica*.⁷² Sylvia Caiuby Novaes (2010, p. 104) argumenta que há “nestes filmes [de Harald Schultz], uma concepção de ciência que não vê grandes diferenças entre a descrição do sistema de circulação do sangue e o acontecimento de um ritual”. Como se sabe, Schultz, além de ter feito filmes para essa instituição, também atuou no período de 1939 a 1947 no Serviço de Proteção aos Índios, sob orientação do marechal Cândido Rondon, tendo sido, portanto, influenciado notadamente pelos ideais positivistas da Comissão Rondon, presentes sobremaneira nas regras de conduta que deveriam ser adotadas pelos realizadores do Instituto. O comentário em voz *over* de *Já me transformei em imagem* que acompanha as imagens que citei dos filmes de Schultz, junto com os depoimentos e entrevistas dos pajés, mostram, em contrapartida, uma realidade indígena bem diferente da retratada pelos filmes do período, visto que os Huni Kuĩ viviam justamente o “Tempo do Cativoiro”.

Os fotogramas 53, 54 e 55, por sua vez, são imagens de *No país das Amazonas*, realizado em 1921 pelo cineasta português Silvino Santos em parceria com Agésilau de Araújo, filho de José Gonçalves de Araújo, proprietário da J.G. de Araújo & Cia Ltda., empresa que, no período em questão, além de atuar no beneficiamento, na industrialização e exportação da borra-

⁷² Segundo o site *filmarchives online*, que reúne informações de vários arquivos europeus de cinema, como o Deutsches Filminstitut, o British Film Institute, e a Cineteca del Comune di Bologna, há 67 filmes realizados por Harald Schultz no âmbito do Instituto do Filme Científico entre os anos de 1943 a 1965. Para mais informações acesse: <http://www.filmarchives-online.eu/>

cha, estava diversificando suas atividades, por exemplo, exportando produtos típicos regionais, como a castanha e o peixe pirarucu, para Alemanha, Espanha, Estados Unidos e Inglaterra; e copaíba, couro de animais e peixe, piaçaba, salsa etc. para outras regiões brasileiras (MELLO, 2010, p. 26). *No país das Amazonas* é formado por sete principais sequências, as quais mostram, dentre outras questões, vários aspectos de Manaus, como o funcionamento do porto, dos armazéns de carga e descarga, e os principais estabelecimentos comerciais e industriais do período etc., seguido de um mergulho no universo amazônico: a pesca do peixe-boi e do pirarucu, o trabalho nos castanheais, a extração do látex, a colheita do fumo, como também a exibição de dois povos indígenas, um do Peru (os Huitoto) e o outro da divisa do Amazonas com Rondônia (os Parintintins), a viagem de barco pelo rio Branco etc.

Interessa-me destacar que o filme foi feito com financiamento da J.G. de Araújo & Cia Ltda. para ser apresentado na Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, em 1922, como uma propaganda da empresa e do potencial da região amazônica. Somente com o aporte financeiro da empresa foi possível a filmagem de longa-metragem em diferentes localidades da região Norte — Manaus (AM), rio Madeira (RO), rio Purus (AM), Ayapuá (AM), Maués (AM), Porto Velho (RO), Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (RO), rio Branco (RR) — e, posteriormente, sua montagem, para a qual foi estruturado um laboratório completo com os melhores equipamentos disponíveis para o período (MELLO, 2010, p. 29-31). *No país das Amazonas*, como indica Selda Vale da Costa (2006, p. 110), foi o “primeiro longa-metragem rodado inteiramente no Amazonas, o mais expressivo documento visual da Amazônia

dos anos [19]20”, tendo obtido um grande sucesso em várias capitais brasileiras e no exterior, por ter tido legendas em alemão, francês e inglês. Julgo interessante apontar que, além da diversificação das atividades da J.G. de Araújo no período de realização do filme, como indiquei, *No país das Amazonas* permite pensar também na expansão da área de atuação territorial da empresa para além da cidade de Manaus com a abertura de várias filiais. O filme em questão alinha-se, dessa forma, à onda de desenvolvimento e expansão da época.⁷³

Já me transformei em imagem, quando articula diferentes imagens de arquivo do século passado, proporciona uma interessante reflexão sobre a História do Brasil, mostrando a invasão das terras indígenas pelos seringueiros e a captura de muitos indígenas, que foram mortos ou obrigados a trabalhar em um regime de semiescravidão, além de terem sido “marcados” — como se faz com o gado —, com as iniciais de seus patrões. Todo o material de arquivo empregado foi, portanto, ressignificado, tendo em vista os contextos de produção das imagens do filme *Fishing expedition and ensuing festival*, de Harald Schultz, e de *No país das Amazonas*, de Silvino Santos. O cineasta indígena Zezinho Yube emprega as imagens de arquivo, como mostrei, na perspectiva de narrar a história dos Huni Kuĩ e faz com que elas ganhem um novo sentido justamente a partir da montagem, totalmente diferente daquele no qual foram inicialmente apresentadas. *Já me transformei em imagem* mostra, como afirma Georges Didi-Huberman (2009, p. 78), “que as coisas talvez não sejam o que são e que cabe a

⁷³ Agradeço a Sávio Stoco pela interlocução, tendo em vista a realização de sua pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, que teve como *corpus* o filme de Silvino Santos, *No rastro do Eldorado*, de 1925, também uma produção da J. G. de Araújo & Cia Ltda.

nós vê-las de outra forma, segundo a disposição proposta pela ‘imagem crítica’ obtida pela montagem”.

O segundo filme do VNA, a partir do qual gostaria de refletir sobre o uso das imagens de arquivo, é *Mulheres Xavante sem nome* — dirigido pelo cineasta indígena Divino Tserewahú e pelo oficineiro do VNA, Tiago Campos Tôres —, que analisei em parte no capítulo precedente, quando discuti o papel da imprevisibilidade na filmagem dos documentários. No caso em questão, o filme era para ser, segundo a proposta inicial dos realizadores, sobre o ritual “Nome das mulheres”. Trata-se de uma festa, como as demais da etnia Xavante, complexa e que dura cerca de três meses, na qual as mulheres recebem um nome diferente do de batismo. Para tanto, é necessário que seus pais e sogros as autorizem a participar do ritual que, dentre suas várias fases, há uma que gera polêmica e constitui um tabu entre os jovens Xavante de hoje: as mulheres mantêm relações sexuais com outros homens, fato que gera uma série de informações desencontradas entre os indígenas e faz com que muitos vejam o ritual com desconfiança.

O cineasta Divino explica que em 1995 foi a última vez que os Xavante fizeram a festa de maneira completa. De lá para cá, como indiquei no capítulo anterior, a cerimônia não foi mais realizada por uma série de acidentes envolvendo membros da comunidade durante esse período. Em 2007, por exemplo, ano em que Divino obteve recursos de um edital para fazer um filme sobre a festa, ele mesmo sofreu um acidente de carro, fato que resultou novamente em sua interrupção. Para além desses incidentes, o realizador acredita que boa parte dos Xavante não quer mais fazer a festa, talvez em vista do tabu mencionado acima. Outro fator que teria influenciado, segundo alguns trechos do filme, é a forte

presença dos missionários salesianos na região, que veem o ritual como um pecado.

Mesmo assim, em 2008, os realizadores resolveram fazer uma projeção na aldeia das imagens da festa de 1967 e que foram gravadas pelo missionário Adalbert Heide. Tratava-se de uma tentativa de fazer com que os Xavante revissem o ritual em função das filmagens. Apesar da comoção dos mais velhos, à medida que alguns reconheciam a si próprios e parentes nas imagens, a projeção não mobilizou a comunidade (fotogramas 56 e 57), notadamente os mais jovens. Além disso, o dinheiro do edital já havia sido gasto com a festa de 2007, que fora interrompida. Caso o ritual fosse realizado, Divino esclarece para os mais velhos que não haveria mais qualquer recurso para isso, sem contar o prazo para prestação de contas que se aproximava. Diante desse cenário, Divino e Tiago assumiram que o documentário em questão deveria ser sobre uma festa que não é mais realizada na aldeia.

O fio condutor da narrativa escolhido pelos realizadores são justamente as imagens de arquivo existentes sobre o ritual, às quais serão somadas entrevistas e depoimentos de vários Xavante. Há, como já mencionei, as imagens de arquivo da festa de 1967 (fotograma 63) feitas por um missionário; em 1995, o coordenador do VNA, Vincent Carelli, também registrou a festa com a ajuda de Divino, que estava no início de sua carreira de cineasta e aprendendo a filmar (fotogramas 61 e 62); em 2003, Divino filmou parte da cerimônia. *Mulheres Xavante sem nome* reúne, dessa forma, imagens de arquivo de diferentes temporalidades e, portanto, “poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (SAMAIN, 2012, p. 22).



Fotograma 56



Fotograma 57



Fotograma 58



Fotograma 59



Fotograma 60



Fotograma 61



Fotograma 62



Fotograma 63

Acredito, nessa perspectiva, que o aspecto interessante no filme foi a forma como os realizadores articularam as imagens de arquivo. Ao invés de ressignificá-las, como foi feito em *Já me transformei em imagem*, o material registrado nos anos de 1967, 1995 e 2003 serviu como uma reflexão de Divino sobre o ritual em questão, problematizada, em alguns momentos, como nas entrevistas com os membros da comunidade Xavante, pelo próprio cineasta indígena, e, em outros, por Tiago, o realizador não-indígena. Na primeira situação, Divino leva o material de arquivo para a aldeia e o projeta para algumas pessoas de seu convívio próximo, como tios, tias e sobrinhos. Para os anciãos e anciãs, ele faz perguntas sobre o significado das danças, as diferentes fases do ritual, a forma como as mulheres são escolhidas para participar da cerimônia, o tabu da relação sexual que elas mantêm com os cunhados etc. Os mais jovens, por sua vez, são questionados se querem participar ou não do ritual, suas expectativas, dúvidas etc. Tem-se, assim, uma investigação de Divino sobre o ritual “Nomeação das mulheres”. Na segunda situação, é Tiago, o não-indígena, que na sede do VNA em Olinda e acompanhado de Divino, enquanto assistem os registros (fotogramas 58, 59 e 60), vai lhe fazendo perguntas tanto sobre as imagens antigas como sobre o ritual. Um exemplo é o fato de ele não entender o porquê de Divino querer filmar novamente a festa se ela já havia sido filmada em 1995. O cineasta indígena argumenta que, para ele, aquelas imagens não ficaram muito boas, pois ele estava justamente aprendendo a filmar naquele período, além de não terem sido registrados depoimentos e entrevistas com os participantes.

Penso que o momento mais significativo dessa reflexão sobre as imagens de arquivo ocorre na segunda situação que indiquei, quando ela deixa de ser propriamente sobre a

dimensão coletiva da cultura Xavante e assume uma característica pessoal, nitidamente autobiográfica, na medida em que a história do ritual “Nomeação das mulheres” imbrica-se com a história do cineasta indígena: Divino, nitidamente emocionado, conta para Tiago que, após 1967, ele tem certeza de que a festa foi realizada em 1973, pois ele nasceu nove meses após o ritual. O cineasta Xavante foi, nesse sentido, concebido durante a referida cerimônia da qual sua mãe participara. Divino explica que na época em que ficou recluso na casa dos adolescentes, ele sempre recebia, sem entender o motivo, comida de um homem desconhecido, ocasião em que sua mãe lhe disse para jamais recusá-la, apesar de ele ser novo demais para entender a situação. Anos depois, o cineasta Xavante diz que quando foi conversar com seu pai a respeito, ele soube que esse senhor era, na verdade, “o segundo homem” de sua mãe, pois havia tido relações sexuais com ela durante a festa de 1973, fato que instaura, no filme, uma dúvida sobre sua paternidade. Esse emprego das imagens de arquivo em *Mulheres Xavante sem nome* permite-me pensar, em sintonia com Etienne Samain (2012, p. 33), que a imagem revela “uma vivência”, ou melhor, “uma sobrevivência e, mais: uma sobrevivência que atravessa o tempo (histórico) e que se nutre de um tempo — passional, pulsional, patético, isto é, humano — anacrônico”, revelando, no filme em análise, uma interessante interseção entre história e memória coletivas e pessoais através das imagens de arquivo.

CAPÍTULO 5

Processos discursivos alternativos, identidade e visibilidade indígenas: a política no projeto Vídeo nas Aldeias

[...] É mais do que nunca crucial para os diferentes povos formar imagens complexas e concretas uns dos outros, assim como das relações de poder e de conhecimento que os conectam [...].

James Clifford (2011, p. 18-19).

Nos dois capítulos precedentes, discuti aspectos ligados diretamente aos procedimentos de criação, métodos de trabalho e condições de realização dos filmes do VNA. No capítulo 3, em particular, ficou evidenciada a importância que a dimensão ética assume ao longo de todo o processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem) e destacou-se a influência do cinema verdade no estabelecimento da metodologia do projeto. No capítulo 4, debruçei-me sobre a análise da dimensão estética dos documentários autoetnográficos, identificando um conjunto de diferentes gestos artísticos empregados nos filmes do VNA que revelam, como mostrei, o influxo dos cinemas direto e verdade na produção audiovisual dos cineastas indígenas.

Neste capítulo final discutirei de que maneira os filmes realizados no âmbito do projeto atuam politicamente. Antes de passar propriamente para as análises fílmicas dos documentários, gostaria de esclarecer como entendo o conceito de polí-

tica, mencionado já no título deste capítulo. O conjunto de documentários que serão analisados aqui têm em comum, de certa forma, o aspecto de se dirigirem aos espectadores não-indígenas, seus enunciatórios, como se fossem uma resposta que lhes é destinada. Esses filmes, como sugere Ruben Caixeta de Queiroz, permitem-me pensar em uma espécie de retorno do olhar dos indígenas para os não-indígenas: “um olhar dos índios para o nosso mundo (dos ocidentais, ou dos brasileiros) e para o que nosso mundo fez do mundo deles, e o que eles gostariam de fazer do nosso mundo”. Trata-se, nesse sentido, de um movimento em que os cineastas indígenas, por meio dos filmes em questão, enquadram justamente o olhar dos não-indígenas, revelando sua dimensão histórica e presença no mundo de hoje (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p. 115-116).

Considero essa resposta ou retorno do olhar dos indígenas nos documentários autoetnográficos do projeto VNA como uma manifestação daquilo que Manuela Carneiro da Cunha (2014, p. 373) denominou por “cultura” — lê-se “cultura com aspas” —, ou seja, “o metadiscurso reflexivo sobre a cultura”, “como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional”. A categoria de “cultura” proposta pela antropóloga diferencia-se da cultura. A cultura sem aspas, como ela aponta, segundo o consenso contemporâneo na Antropologia, seria “um complexo unitário de pressupostos, modos de pensamento, hábitos e estilos que interagem entre si, conectados por caminhos secretos e explícitos com os arranjos práticos de uma sociedade” (TRILLING citado por CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p. 357).⁷⁴

⁷⁴ Como a própria antropóloga afirma: “Já se derrubaram árvores demais para alimentar as intermináveis polêmicas sobre o tema [a definição de cultura], e não vou desperdiçar outras tentando resumi-las. Não só isso: para me manter

A cultura com aspas, por sua vez, remete a um “sistema interétnico”, proveniente, no caso em questão, do contato entre indígenas e não-indígenas. A cultura dos não-indígenas seria, então, “adotada e renovada” pelos indígenas, assumindo “um novo papel como *argumento político*” e servindo de “arma dos fracos” (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p. 312, grifos meus). É nessa perspectiva que entendo ser pertinente uma aproximação dos documentários que analisarei neste capítulo com o pensamento da autora. É interessante observar os povos indígenas apropriando-se da escrita, do direito, da matemática, da medicina etc., em um movimento que se faz, inclusive, na ida deles à universidade para realizar um curso superior, apropriar-se do conhecimento não-indígena e, posteriormente, retornar com a bagagem adquirida em prol de suas comunidades. Processo semelhante ocorre com os recursos audiovisuais que podem também desempenhar uma importante ação política.

Nesse contexto, discutirei, a partir da análise fílmica de um conjunto de sete documentários, três aspectos políticos que se fazem fortemente presentes nos filmes de meu *corpus*: como processos discursivos alternativos para a representação da história dos povos indígenas; como instrumento de afirmação da identidade e cultura indígenas; ou ainda como instrumento de denúncia, reivindicação e visibilidade dos povos indígenas. Compreendo que a categoria de “cultura”, pensada em relação à produção audiovisual do projeto VNA, trata da forma, no caso em análise, como “vários povos estão mais do que nunca celebrando sua ‘cultura’ e

à distância das controvérsias de minha disciplina, adotarei a definição de um crítico literário [a de Lionel Trilling] que me parece resumir o que o consenso contemporâneo assimilou da antropologia” (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p. 357).

utilizando-a” com o intuito de “obter reparações por danos políticos” (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p. 313).

História oficial versus história não-oficial dos povos indígenas

“O Brasil foi descoberto ou invadido? O filme de Humberto Mauro de 1937⁷⁵ dá a sua versão sobre o descobrimento do Brasil. Mas os índios são unânimes em afirmar que o país foi invadido porque eles já estavam aqui”: essa afirmação é parte da sinopse do filme *Uma outra história* (2000) da série “Índios no Brasil”, que é apresentado pelo líder indígena Ailton Krenak, da etnia Krenak, de Minas Gerais, e, por meio de entrevistas e depoimentos de representantes indígenas, apresenta justamente “uma outra história” sobre o descobrimento do Brasil muito diferente daquela contada na carta de Pero Vaz de Caminha.⁷⁶ Tem-se, dessa forma, uma nova versão da história do descobrimento do Brasil contada não a partir de documentos oficiais. Trata-se, no caso da série “Índios no Brasil”, de uma história

⁷⁵ Trata-se do filme *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937).

⁷⁶ A carta de Pero Vaz de Caminha, primeira sobre o Brasil escrita em 1500 para el-Rei D. Manuel, consiste, na verdade, como lembra Manuela Carneiro da Cunha (2014, p. 181-184), em um diário que apresenta “uma progressiva descoberta dos homens” e “das mulheres de Porto Seguro” no período de 22 de abril a 10 de maio de 1500. A primeira imagem dos indígenas apresentada por Caminha associa-se à ideia de nudez, na medida em que “todos vão nus e são imberbes”, homens e mulheres, exibindo suas vergonhas. A antropóloga salienta que essa primeira carta inaugurou “uma série de duradouros e etnograficamente duvidosos lugares-comuns” sobre os indígenas: “não têm chefe ou principal”, “não tem nenhuma idolatria ou adoração”, “são uma argila moldável, uma tábua rasa, uma página em branco”, “que não sujeita a natureza como não se sujeita a si mesma a juço algum: gente montesa, gente ‘selvagem”’.

narrada sob o ponto de vista das comunidades indígenas que, segundo o depoimento de Ailton Krenak, pode ser pensada como uma verdadeira “guerra”, na qual os portugueses chegaram e invadiram o espaço que era dos indígenas, usando de toda e qualquer estratégia necessária, inclusive, matando-os para tomar o território.

Ailton cita, por exemplo, o fato de Darcy Ribeiro ter estimado que, na época do descobrimento, havia uma população indígena estimada em cerca de cinco milhões de pessoas. Tempos depois, destaca Ailton, havia “alguns milhares” apenas. “Isso foi um encontro? Brincadeira na praia? Troca só de amizade?”, questiona-se Ailton, cuja fala é complementada pelo depoimento de Joaquim Maná, da etnia Kaxinawá, do Acre: “O índio foi exterminado, a gente acredita que foi exterminado”. Embora o filme citado não integre o *corpus* desta pesquisa, julguei pertinente iniciar a análise deste tópico mencionando-o na medida em que a discussão levantada por ele reverbera de maneira significativa na produção recente dos cineastas indígenas, em particular nos documentários *Desterro Guarani* e *De volta à terra boa*, os quais analisarei agora. Considerarei esses dois filmes “como um produto, uma imagem-objeto”, na perspectiva que defende Marc Ferro (2010, p. 32), na inter-relação entre o cinema e a História, “cujas significações não são somente cinematográficas”, tendo em vista a “abordagem sócio-histórica” que ambos autorizam.

Desterro Guarani é um filme no qual o cineasta indígena Ariel Ortega faz uma reflexão sobre o processo histórico de contato dos Mbya-Guarani com os colonizadores, tentando entender como seu povo foi destituído de suas terras. Além de Ariel, assinam a direção, a fotografia e o som do documentário sua mulher, a cineasta indígena Patrícia Ferreira, o coordena-

dor do VNA, Vincent Carelli, e o oficinairo Ernesto Ignacio de Carvalho. O filme é conduzido por um comentário em voz *over* de Ariel que, além de realizador, é também um dos personagens presente em várias sequências, seja conversando com os entrevistados seja filmando. Na sequência inicial, a câmera acompanha de perto dois anciãos Guarani, Mariano Aguirre e sua esposa, que caminham em uma estrada de chão, nas proximidades da aldeia em que moram até um ponto de ônibus.

Depois, em uma espécie de *mise en abyme*, onde uma câmera que está fora de campo filma a outra que está em cena — gesto que será repetido várias outras vezes no documentário —, vê-se, na imagem, Ariel filmando-os, momento em que Mariano diz “bom dia”. Sem mais nada dizer, eles são observados pela câmera que, em uma das tomadas seguintes, enquadra Mariano no primeiro plano e à direita da tela, sendo gradativamente desfocado até que se vê, em segundo plano e no centro do quadro, uma placa na qual está escrito “Aldeia Guarani” com uma seta apontando para a esquerda. Ouve-se, então, um comentário em voz *over*, narrado em Guarani e na primeira pessoa, explicar o porquê do filme, enquanto se acompanha, na imagem, a viagem de ônibus dos dois anciãos até as ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul:

Quando os brancos veem essa placa, será que eles pensam que a gente sempre esteve aqui, neste mesmo lugar? Ou será que eles entendem que muito antes dos avós deles chegarem nós andávamos por este vasto território enquanto ele ainda era floresta? É que os brancos chegaram há muito tempo. E esses templos, as Tavas, são ruínas que se confundem com a nossa história. Hoje, a gente vem

até essa ruína pra vender artesanato, já que não temos terra para plantar e praticamente não existem matas. [...] o que eu queria entender neste filme é por que quase não temos terra se nós andávamos por esse território todo antes de os brancos chegarem e já que fomos nós que construímos essa Tava.

O documentário estrutura-se em quatro grandes blocos temáticos que revelam ao espectador uma forte ligação dos Guarani com as ruínas da antiga redução jesuítica de São Miguel, denominada na língua deles por “Tava”, e que foram tombadas como Patrimônio Histórico da Humanidade. A historiografia tradicional, entretanto, como explica Carlos Eduardo Neves de Moraes (2010, p. 6), nega essa relação dos atuais indígenas com os Guarani do período das missões, alegando que a presença deles remete ao início do século xx. *Desterro Guarani*, em contrapartida, procurará desconstruir essa visão oficial da história, na medida em que o documentário preocupa-se justamente em valorizar as dimensões pessoais e familiares de sujeitos que não têm voz por pertencerem a grupos minoritários.

O primeiro bloco do filme evoca a história da etnia a partir de entrevistas e depoimentos dos anciãos indígenas Francisco da Silva, Adolfo Silveira e Santiago Franco que meditam sobre a história da comunidade. Cada um dos indígenas conta para Ariel e Patrícia as suas versões sobre a “Tava” que, na verdade, revelam inúmeros pontos comuns e vão sendo apresentadas ao espectador que pode, assim, ter acesso à uma outra face da história, pouco discutida e que pode ser sintetizada nos seguintes pontos: a antiga redução jesuítica ou “Tava” foi, de fato, ao contrário do que afirma a história oficial, construída pelos

antepassados dos Guarani; a Guerra Guaranítica, diferentemente do que é afirmado pelos brancos, não dizimou todos os indígenas, pelo contrário, o guerreiro Sepé Tiaraju, líder dos Guarani, na verdade fingiu que morreu para enganar os não-indígenas, notadamente os espanhóis; após esse confronto, os Mbya-Guarani, guiados por Sepé, seguiram caminhando pela região enquanto fazendas foram crescendo e se espalhando pelos territórios tradicionais dos indígenas.

O segundo bloco apresenta depoimentos e entrevistas de participantes mais recentes da história Guarani. O primeiro deles é Olívio Dutra, ex-governador do Rio Grande do Sul que afirma ter sangue indígena e comprou terras para os Guarani durante seu mandato, tendo em vista a demora para a demarcação, e ressalta que praticamente todo o território do Rio Grande do Sul pertencia aos Guarani no passado. O segundo é Emílio Correa, funcionário do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de São Miguel, que explica que os Guarani nunca abandonaram a região, como alguns insistem em argumentar, mas que sempre estiveram ali caminhando de um local para outro em função das necessidades de sobrevivência, como a busca por alimentos, fontes de água etc. O terceiro é Inácio Kunkel, filho de colonos alemães da região missionária, que prestou serviços de apoio à saúde indígena e explica que era muito comum uma aldeia ser atendida e, dias depois, não haver mais ninguém ali. Kunkel afirma que, nesse sentido, a própria Fundação Nacional do Índio considerou por certo tempo os Guarani como extintos.

O terceiro bloco do documentário, dando continuidade à questão levantada por Kunkel sobre os deslocamentos dos Guarani, dedica-se à reflexão acerca da ideia de retirada como uma prática de resistência uma vez que, diante de ameaças e

represálias de não-indígenas, os Guarani deslocavam-se para outro local, escondiam-se nas matas ciliares dos rios, ou simplesmente mudavam atendendo a um sinal de Nhanderu, o seu deus, que mostrava o melhor local para irem. Trata-se, como afirmam os depoimentos dos anciãos indígenas do primeiro bloco, da “caminhada sagrada”, fundamental para os Guarani. É nesse contexto que merece destaque o comentário em voz *over* de Ariel, ao explicar a relação dos Mbya-Guarani com a terra, a qual é radicalmente diferente da sociedade não-indígena, visto que eles não têm a noção de propriedade privada:

Nós, os Guarani, nunca dizemos que a terra é nossa. Por isso que sempre caminhávamos e, em alguns lugares, ficávamos 5 ou 6 anos. Depois, íamos para outro lugar. É que o lugar deixado continua sendo uma aldeia e por isso acabamos voltando para lá algum dia. Pros nossos avós, todo esse território é uma grande aldeia.

Embora tenham essa concepção, Ariel explica que eles começaram a lutar por seus territórios tradicionais, notadamente a partir da Constituição de 1988, que assegurou o direito à terra aos povos indígenas, assunto que será discutido no quarto bloco do documentário. Nessa parte, os realizadores empregam, inicialmente, imagens de arquivo de reportagens de televisão da década de 1990 que mostram indígenas acampados às margens de rodovias em péssimas condições de vida, pedindo esmola no centro de Porto Alegre, ou, mais recentemente, participando junto com antropólogos e autoridades governamentais das discussões sobre demarcações das terras indígenas, que, como é o caso do Rio Grande do Sul,

ainda precisam ser concretizadas. Após essa breve contextualização, Ariel explica, no comentário em voz *over*, que eles passaram a ocupar terras e reivindicá-las, como uma forma de estratégia. “Já que não podemos caminhar livremente pelo território, assim podemos, pelo menos, transitar entre essas aldeias demarcadas”, diz o cineasta, cuja narração é ressaltada pelos depoimentos de Olívio Dutra e Emílio Correa, que defendem a demarcação.

Tem-se, em seguida, uma sequência que mostra Ariel, Emílio, Mariano e Patrícia visitando a região da mata São Lourenço, próxima das ruínas de São Miguel das Missões e que está sendo reivindicada pelos indígenas. “Foi aqui nesse lugar que nós ficamos acampados. E mais pra lá tinha gente também. Era lá que o Cipriano morava, lá na beirada do mato. Chegamos aqui em 20 de novembro de 1999. Eu acho que foi em 2011 que a gente se mudou [...]”, comenta Mariano enquanto é observado pela câmera e caminha livremente pela mata admirando a natureza. “Tenho o sonho de vir pra cá”, responde Mariano quando é questionado por Emílio se vai se mudar caso a demarcação seja aprovada. Outras imagens de arquivo dos anos 2000 são mostradas em que várias lideranças indígenas discutem em encontros nas aldeias a importância das demarcações de seus territórios tradicionais e, sobretudo, denunciam a inércia do Estado em agilizar os processos.

A sequência final de *Desterro Guarani* traz um grande número de indígenas Mbya-Guarani que, guiados pelos líderes espirituais, fazem um ritual, uma espécie de metáfora da caminhada sagrada. Reunidos, eles ouvem atentos o velho Adolfo dizer: “Por que será que nós estamos aqui mais uma vez? Quando Nhanderu nos levanta, ele põe em nossa mente a sabedoria [...]. Eu estou falando isso porque estou chorando

por dentro vendo a nossa situação. Devemos seguir em frente mesmo nas piores condições”. Após o discurso de Adolfo, ouve-se também o de Santiago Franco: “Os Guarani viviam felizes, havia matas boas nessa terra. Mas aí chegaram os brancos e mataram os Guarani [...]. Os brancos não podem mais nos tratar assim no futuro”. Após esses dois discursos proferidos em um tom de crítica, desabafo e protesto à sociedade não-indígena, vê-se, na imagem, uma anciã indígena fazer uma espécie de ritual no qual evoca a força do sol que lhes é dada diariamente por Nhanderu pedindo para que os Mbya-Guarani sejam guiados por um bom caminho. O plano seguinte mostra um grupo de indígenas, enquadrado em plano geral, que caminha e canta em uníssono uma música típica Guarani, produzindo o efeito de sentido de que os indígenas continuarão na luta por seus direitos.

O documentário *Desterro Guarani* apresenta uma interessante construção narrativa para a história dos Mbya-Guarani, contada não a partir de registros históricos oficiais, mas sob o ponto de vista da comunidade indígena em questão, como procurei mostrar. Destaca-se a maneira como o documentário articula vários depoimentos e entrevistas de sujeitos ligados ao cotidiano da etnia, sejam indígenas ou não-indígenas. Isso possibilita ao espectador justamente uma outra compreensão sobre a história dos Guarani da qual penso que seja importante ressaltar duas questões. A primeira diz respeito ao papel fundamental que a “Tava”, as ruínas da redução jesuítica, ocupa na memória coletiva dos Guarani, como os depoimentos dos anciãos indicam, sendo uma obra deixada por seus antepassados, apesar da história oficial negar essa relação. A segunda trata da dimensão mítica-cosmológica desses relatos, como a figura do guerreiro Sepé, que emerge da fala dos anciãos.

De volta à terra boa, documentário que conta com a direção de Mari Corrêa e Vincent Carelli e imagens feitas pelos cineastas indígenas Paturi Panará e Komoi Panará, apresenta uma proposta semelhante. O filme narra a trajetória de desterro e reencontro da etnia Panará com seu território original, desde o primeiro contato com os não-indígenas, em 1973, passando pelo exílio no Parque do Xingu, até a luta e a reconquista da posse de suas terras. Para tanto, os depoimentos dos anciãos e anciãs Panará, articulados em alguns momentos do filme com imagens de arquivo, são, notadamente, o fio condutor deste documentário. Destacarei alguns desses depoimentos para se compreender melhor a relação entre história oficial e história não-oficial dos povos indígenas no filme em análise.

No total, *De volta à terra boa* traz os depoimentos de três anciãos indígenas, dois jovens, sendo um deles professor da aldeia, e duas anciãs. Tendo em vista que nenhum deles é identificado no documentário, irei denominá-los por depoente 1, depoente 2 e assim sucessivamente. O documentário inicia-se com tomadas de arquivo de um garimpo que revelam uma grande destruição, das quais se destaca o áudio ambiente pelo intenso barulho de uma draga. A próxima sequência traz o depoimento exaltado de um ancião indígena Panará cuja fala, como se verá, sugere o título do filme e dirige-se incisivamente aos espectadores não-indígenas:

Antes não tinha branco nas nossas terras. Não sei quem mandou eles para cá. Eu quero que vocês me digam quem fez isso. Pode dizer o nome, eu quero saber quem foi. É isso que eu estou querendo descobrir. Eu estou vivendo sem floresta, e por isso eu não vou me calar. Vocês, brancos, precisam pagar pelo que vocês

fizeram. Por que vocês não nos deixaram em paz? Por que vocês acabaram com a minha terra? Vocês acabaram com tudo: os cheiros bons, as coisas gostosas... Isso me faz raiva. Por isso digo essas coisas. Os brancos precisam pagar pelo que fizeram. Eu já disse o que tinha que dizer. Ainda estou com raiva pela terra boa que eu perdi. (Depoente 1)

Após esse depoimento, vê-se, na imagem, três anciãos Panará que explicam que vão contar no filme a história de como os não-indígenas chegaram até eles. É interessante observar que, ao contrário do que ocorreu com outras etnias que foram contatadas diretamente pelos não-indígenas, no caso dos Panará os depoimentos dos anciãos mostram que os brancos chegaram até eles após um conflito que tiveram com os Kayapó, outra etnia:

Vamos contar a história de como o branco chegou aqui. Isso começou depois que nós atacamos os Kayapó. Atacamos muitas vezes, mas depois ficamos quietos. Deixamos a briga de lado. (Depoente 2)

Os Kayapó atacaram os Panará em 1967. Nessa época, os Kayapó já tinham armas de fogo. Eles já tinham feito contato com os brancos. Eles mataram brancos e conseguiram armas de fogo. Os Panará só usavam flecha. (Depoente 3)

Alguém gritou: “Os Kayapó estão chegando”. Nós subimos o rio. Entramos no mato para nos esconder. Cada um se

escondia num lugar diferente. Nesse tempo, nós não tínhamos arma de fogo. Nós começamos a correr deles. E eu, fraca, fui chorando e caindo. Eu era uma menina ainda. Os Kayapó mataram muitos Panará. Eles mataram a minha mãe e mataram o meu pai também. (Depoente 4)

Antes da guerra, não tinha branco. Até então, eles não sabiam de nossa existência. Depois da guerra, os Kayapó falaram da gente para os brancos. (Depoente 5)

Paralelamente ao contato com os Kayapó, relatado nos depoimentos transcritos acima, os Panará começaram a viver no mesmo período, particularmente no ano de 1970, os efeitos da construção da BR-163, que liga Cuiabá, no Mato Grosso, ao município de Santarém, no Pará, e atravessou o território deles:

Nós pensamos: “Por que eles vieram fazer estrada perto da gente?” Nós não sabíamos se eles eram bravos. Nós pensamos: “Eles devem estar acampados em algum lugar”. “Se tiver que ter guerra, estaremos prontos”. (Depoente 2)

Ouvimos barulho de carro. Quando o carro começou a chegar, nós começamos a adoecer. Antes da estrada, nós não adoecíamos. (Depoente 1)

Foi difícil sobreviver. Cada vez mais gente morria. Quase que os Panará se acabavam. (Depoente 2)

Além da construção da estrada, que os levou a se mudarem de aldeia, essa comunidade indígena passou a ter medo de um avião que começara a sobrevoar o local. “A gente pensava que eles queriam nos atacar, então nós brigávamos com o avião”, diz o depoente 2, referindo-se ao fato de os Panará atirarem flechas contra o avião. “Nós, moças e rapazes, chorávamos com medo dos aviões. Eles sobrevoavam bem baixinho. Os homens flechavam os aviões, mas a flecha não entrava [...] Eu chorava muito com medo dos brancos”, explica a depoente 6. Tratava-se do avião dos irmãos Villas Boas, que fazia voos de reconhecimento do território dos Panará para tentar contatá-los.

Quando, finalmente, os Panará foram contatados por Cláudio Villas Boas e, então, levados para o Parque do Xingu, havia somente 78 indígenas, pois os demais haviam morrido de doenças. “As doenças eram diferentes, por isso que não sabíamos tratar. O pajé já não conseguia tratar mais nada”, lamenta o depoente 5. No Xingu, os Panará permaneceriam por 21 anos até que em 1994 eles visitaram suas antigas terras, encontrando-as tomadas por garimpeiros, e iniciaram um movimento de reivindicação de demarcação das mesmas, que foi conquistado dois anos depois. A parte final do documentário mostra o reencontro dos Panará com sua tradição, questão que foi intensificada graças à obtenção de uma indenização do Governo Federal pelos danos causados à etnia, o que proporcionou a criação de uma associação na aldeia:

Os velhos brigaram muito por uma indenização, pelas terras e pelos Panará que morreram. Os brancos acabaram com as nossas terras, os nosso bichos. Por isso, nós fizemos um documento no papel para processá-los. Daí, nós conseguimos

o dinheiro das terras e das mortes. Com o dinheiro, nós pudemos criar a associação. Começamos então a ter manejo florestal, agente indígena de saúde, dentistas e professores indígenas. Tem tudo isso aqui. Hoje nós estamos muito contentes. Nossa população está aumentando e indo bem. E nós vivemos nossa cultura e tradição. Nós caçamos, brincamos... Falamos nossa língua e nos pintamos. [...] Não podemos mais deixar a nossa tradição. [...] Foi por isso que nós voltamos para nossa terra. (Depoente 3)

Entendo, nesse contexto, que o ponto mais significativo de *De volta à terra boa* é a valorização dos relatos dos depoentes, que se constituem em micronarrativas cujo conteúdo é muito significativo. Essa postura, como argumenta Giovanni Levi (1992, p. 158), trata no âmbito da história, de acentuar “as vidas e os acontecimentos individuais” dos indígenas da etnia Panará, sem, no entanto, perder de vista o “fenômeno mais geral” de um determinado momento histórico, no caso, a década de 1970. Esse período foi marcado pelas inúmeras ações de ocupação da Amazônia capitaneadas pelo governo militar, como o Programa de Integração Nacional (PIN), que objetivou estender a rede rodoviária e implantar projetos de colonização oficial nas áreas de atuação das Superintendências de Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) e do Nordeste (Sudene).

No âmbito do PIN, que foi criado em 16 de junho de 1970 com o slogan “Integrar para não entregar”, o objetivo do governo militar era, como explica Eduardo Margarit (2013, p. 17-18), ocupar um espaço considerado como “vazio demográfico”, baseado “em uma política de construção de rodovias

e a ocupação ao longo das mesmas”, das quais se destacam a BR-230 (Transamazônica), a BR-153 (Belém-Brasília) e a BR-163 (Cuiabá-Santarém), mostrada no documentário *De volta à terra boa*. A construção dessas rodovias foi acompanhada de uma significativa reorganização do espaço “com a substituição da mata e populações tradicionais por atividades agrícolas e o surgimento de diversos núcleos urbanos” (MARGARIT, 2013, p. 12). O discurso oficial do governo alardeava as benesses dessas obras que, evidentemente, eram divulgadas somente na perspectiva do desenvolvimento econômico do país.

A política indigenista desse período estava, como atesta Shelton Davis (1978, p. 69), comprometida com a política, mais abrangente, de desenvolvimento econômico adotada pelos militares. As consequências para os povos indígenas foram as mais danosas possíveis e não seria exagero dizermos um verdadeiro genocídio. Nesse sentido, são estarrecedoras as informações divulgadas em 2014 pelo Relatório da Comissão Nacional da Verdade, especificamente no Volume II – Textos Temáticos, dos quais o quinto tema trata especificamente das violações de direitos humanos dos povos indígenas. A Comissão afirma que os povos indígenas no Brasil sofreram graves violações de seus direitos humanos entre os anos de 1946 e 1988, destacando que na “esteira do Plano de Integração Nacional, grandes interesses privados são favorecidos diretamente pela União, atropelando direitos dos índios” (BRASIL, 2014, p. 204).

O Relatório da Comissão estima que ao menos 8.350 indígenas foram mortos no período, devido à ação direta de agentes governamentais ou da omissão de órgãos como o Serviço de Proteção aos Índios e a Fundação Nacional do Índio, que substituiu o SPI em 1967. Esse número de indígenas mortos, entretanto, compreende apenas os casos efetivamente estuda-

dos pela Comissão, cujos membros nos alertam para o fato de que o número real seja “exponencialmente maior, uma vez que apenas uma parcela muito restrita dos povos indígenas afetados foi analisada e que há casos em que a quantidade de mortos é alta o bastante para desencorajar estimativas” (BRASIL, 2014, p. 205). No caso dos Panará, a etnia quase foi dizimada em virtude do contato com os não-indígenas, devido à colonização e às obras de infraestrutura, a exemplo da BR-163.

Nesse contexto, *De volta à terra boa* trouxe para o primeiro plano inúmeros relatos de vida e testemunhos dos membros da etnia Panará, os quais possibilitam ao espectador ter acesso a uma situação muito particular, à memória dos vencidos e outrora dominados, que dificilmente teria espaço em um produto audiovisual tradicional. Destaco, aqui, em particular, os depoimentos que citei acima, nos quais os indígenas não tinham ideia alguma do que estava prestes a ocorrer em suas terras (a construção de uma estrada, as doenças advindas do contato com os não-indígenas, o temor pelo desconhecido etc.), revelando que esses grandes projetos governamentais desconsideraram totalmente a presença das comunidades que ali habitavam. Como lembra Bill Nichols (2008, p. 27), isso permite ao documentário acrescentar “uma nova dimensão à memória popular e à história social”.

É assim que compreendo tanto *Desterro Guarani* quanto *De volta à terra boa* como documentários que se tornam “um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização”, “para o entendimento da sociedade”, “para a inteligibilidade dos fenômenos passados” e, notadamente, “de sua relação com o presente” (FERRO, 2010, p. 11 e 186). Mostra-se, dessa forma, o potencial que os recursos audiovisuais têm para atuar politicamente como processos discursivos alternati-

vos à história oficial, nos moldes de “uma contra-História ou uma contra-análise”, realizada em uma abordagem “de baixo para cima”, sobretudo no caso de grupos minoritários, como os povos indígenas. É nesse sentido que Marc Ferro (2010, p. 11) argumenta que “o filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições”.⁷⁷

Identidade e cultura indígenas: entre tradição e modernidade

O tema do encontro intercultural, isto é, do contato entre indígenas e não-indígenas, como indica Ruben Caixeta de Queiroz (2009, p. 54-55), tem sido comumente abordado, tanto em filmes etnográficos como em trabalhos clássicos da Antropologia. Apesar disso, o autor afirma que pouca reflexão é dada à “maneira de construir o objeto, os métodos e as *mises en scène* desses filmes”, na medida em que os mesmos revelam, basicamente, dois tipos de posturas. Na primeira, “o cineasta mostra ou evoca uma cultura indígena *intacta*, que não corresponde à realidade” (grifo do autor); na segunda, “o cineasta mostra ou evoca manifestações de degradação social e cultural das pessoas filmadas que não correspondem tampouco exatamente à realidade”. Caixeta de Queiroz argumenta que:

⁷⁷ Outro filme do projeto VNA que se destaca com essa mesma proposta é *Já me transformei em imagem*, que analisei no capítulo anterior discutindo o emprego que o mesmo faz das imagens de arquivo. Como mostrei, esse documentário divide a história do Brasil em cinco tempos, segundo a perspectiva dos indígenas Ashaninka.

Essas duas posturas decorrem ou de uma ilusão ou de um mal-entendido; ambas se inscrevem numa postura *purista* segundo a qual: 1) as sociedades ameríndias [...] não possuem história, ou seja, não foram submetidas às mudanças socioculturais antes da chegada dos ocidentais; 2) a *mise en scène* do antropólogo-cineasta não é suficientemente rigorosa para descrever a transformação ou a permanência cultural. (CAIXETA DE QUEIROZ, 2009, p. 54, grifo do autor)

Um exemplo dessas duas posturas pode ser visto no Brasil nos filmes realizados no âmbito da Comissão Rondon que, segundo análise de Fernando de Tacca (2001), fazem a construção da imagem do índio a partir de três categorias: o índio como selvagem, o índio como pacificado e o índio como aculturado/integrado. Esses três recortes são, como sugere o autor, “a base ideológica da construção imagética do índio na Comissão Rondon” (TACCA, 2001, p. 21), identificada na análise dos seguintes filmes, todos do major Thomaz Reis, o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon: *Rituaes e festas Bororo* (1917); *Ronuro, selvas do Xingu* (1924); *Os Carajás* (1932), *Inspectoria de fronteiras* (1938) e *Viagem ao Roraimã* (1927).

Destacarei, brevemente, o que Tacca fala sobre a primeira categoria — o índio como selvagem — a partir da análise do filme *Rituaes e festas Bororo*. O filme pode ser dividido em duas partes: a primeira trata de alguns aspectos da vida cotidiana e da cultura material, como a pesca, a cerâmica, a tecelagem e está diretamente implicada na segunda parte, o ritual funerário propriamente dito. Quem assiste ao filme tem a impressão de que aqueles indígenas estão completamente isolados e

com quase nenhum contato com os brancos. Thomaz Reis não explica em nenhum momento, seja nas imagens ou nas cartelas, que os missionários salesianos já tinham contato com os Bororo desde o final do século XIX.

O próprio marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, em 1890, havia estabelecido contato com os Bororo. Reis chegou, inclusive, a viajar para os Estados Unidos em 1918, patrocinado pela National Geographic Society, e exibiu, em Nova Iorque, o filme *Wilderness* (chamado, no Brasil, *De Santa Cruz*), por ocasião de uma palestra que foi proferida por Theodore Roosevelt. *Rituaes e festas Bororo* era parte de *Wilderness*. O ritual funerário perderia sua força “selvagem” e originalidade caso mostrasse os Bororo em pleno processo de aculturação. A construção da imagem do índio como um “selvagem” é, assim, afirmada ao longo do filme, destacando-se, sobretudo, sua última cartela, que diz: “Tínhamos ali a sensação dos remotos tempos do Descobrimento”. O selvagem, como observa Tacca (2001, p. 22-51), poderia ser identificado como um mito da origem da brasilidade.

Ao invés de se construir a imagem indígena com base nessas categorias fixas — selvagem, pacificado ou aculturado/integrado — e estereotipadas, tão recorrente em produções audiovisuais contemporâneas, Caixeta de Queiroz defende uma outra forma de *mise en scène* do cineasta. Essa estratégia fílmica, denominada pelo autor de “encontro intercultural”, basear-se-ia prioritariamente “na apresentação concreta do presente”. Trata-se, como argumenta Caixeta de Queiroz (2009, p. 56), “de uma descrição cinematográfica que se detém nos fatos e gestos da vida cotidiana e cerimonial, procurando descobrir, pela imagem, a presença da tradição e da modernidade sob a forma de uma síntese comportamental, técnica e ritual”. É a partir dessa perspectiva que julgo ser interessante

analisar algumas sequências dos documentários *Os Kuikuro se apresentam*, *Sangradouro* e *O amendoim da cutia*. Compreendo que esses filmes atuam como um instrumento de afirmação da identidade e cultura indígenas na contemporaneidade, na medida em que discutem e problematizam esses conceitos.

Os Kuikuro se apresentam é um documentário do Coletivo Kuikuro de Cinema que apresenta um pouco da história dessa etnia, desde seus antepassados, passando pelos seus conflitos com os não-indígenas e, notadamente, as mudanças de suas vidas no mundo atual. Apesar de ter a duração de apenas sete minutos e uma montagem dinâmica, com planos curtos que, em alguns momentos, lembram um ritmo televisivo, creio que se trata de um filme que consegue, por um lado, desconstruir a imagem estereotipada dos povos indígenas e, por outro, mostrar, de forma didática, a intrincada e complexa relação da identidade e cultura indígenas proveniente do contato e da convivência dos Kuikuro com a comunidade circundante.

A narrativa do documentário constrói-se com imagens em um estilo observativo, às quais se soma a narração em primeira pessoa de Mutua Mehinaku, um professor indígena presente em quadro na maior parte das tomadas, seja dirigindo-se ao espectador, uma vez que o interpela quando olha diretamente para a câmera (fotograma 67), ou com seu comentário em voz *off* em outros momentos. O filme estrutura-se, basicamente, em três sequências: a primeira, na cidade de Canarana, no Mato Grosso; a segunda, dentro de um avião, que faz o trajeto do referido município até a aldeia Kuikuro de Ipatse, localizada no Parque Indígena do Xingu; e a terceira, a mais longa do documentário, na aldeia Kuikuro. Gostaria, nesse sentido, de apontar alguns elementos de cada uma dessas sequências tendo em vista a discussão desse tópico.

A primeira sequência de *Os Kuikuro se apresentam* traz imagens da área urbana do município de Canarana. O espectador vê, inicialmente, a tomada de uma praça da cidade, a qual tem um monumento de uma cuia de chimarrão e uma chaleira. Em seguida, há tomadas de algumas ruas da cidade e de um centro comercial, momento em que a imagem mostra uma garçonete não-indígena caminhando com uma bandeja na mão, destacando-se o fato de ela ter uma pintura tipicamente indígena em seu braço direito, feita com tinta de jenipapo (fotograma 64). Os planos seguintes trazem um jovem indígena trajando bermuda, camiseta e tênis, além de uma mochila nas costas, que caminha no interior do centro comercial (fotograma 65), e duas mulheres indígenas acompanhadas de duas crianças que fazem compras nesse mesmo local (fotograma 66). Essa sequência de imagens é coberta pela música *Gaúcho amigo*, de Teixeira, inserida na montagem, destacando-se, notadamente, o seu refrão que diz: “Tá garoando lá fora! Boleia a perna, gaúcho! E chegue cá pro galpão, onde tem chimarrão não precisa ter luxo!”.

Essa primeira sequência do documentário poderia causar um estranhamento e chocar um espectador purista. Pense, aqui, particularmente nas considerações de Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 71) quando afirmam que as fotografias de indígenas Kayapó usando filmadoras “que apareceram na *Time* e no *New York Times Magazine* derivam sua capacidade de chocar justamente da premissa de que ‘nativos’ devem ser exóticos e simples e de que índios ‘de verdade’ não carregam câmeras de vídeo”. É nesse sentido que uma leitura atenta dessa primeira sequência de *Os Kuikuro se apresentam* revela a forte relação dos Kuikuro com o mundo não-indígena, em particular com a cidade de Canarana, que surgiu na década de

1970, quando se instalaram na região os primeiros agricultores recrutados no município gaúcho de Tenente Portela pela Cooperativa Colonizadora 31 de Março Ltda.⁷⁸



Fotograma 64



Fotograma 65



Fotograma 66



Fotograma 67



Fotograma 68



Fotograma 69

⁷⁸ Eduardo Margarit (2013, p. 22) explica que “a colonização na Amazônia neste período ocorreu de três formas: a colonização espontânea, a colonização oficial do governo e a colonização promovida por empresas privadas”, caso dessa cooperativa.



Fotograma 70



Fotograma 71



Fotograma 72



Fotograma 73

O documentário terá, dessa forma, como fio condutor a questão da identidade e cultura indígenas, mostrando que os Kuikuro, como também os não-indígenas (figurativizados na sequência notadamente pela garçonete), estão sempre abertos às influências culturais. É importante, contudo, ter em mente que esse processo de sincretismo, como defendem Shohat e Stam (2006, p. 81), não ocorre de maneira pacífica e compreende, evidentemente, uma série de relações de poder, dada a imposição, assimilação forçada, cooptação etc. da sociedade ocidental para com os indígenas. Isso acarreta, segundo os autores, uma assimetria que merece uma análise mais atenta, caso a caso, questão a qual voltarei mais adiante, em particular na análise de *Sangradouro*.

A segunda sequência do filme em análise marca uma espécie de transição do espaço urbano de Canarana para a aldeia

indígena dos Kuikuro, mostrando os mesmos indígenas que estavam no centro comercial no interior de um avião, do qual é possível ver, inicialmente, através da imagem que enquadra uma janela, uma vasta mata e um rio e, depois, várias ocas da aldeia, até o pouso da aeronave e a sua recepção por várias crianças que correm para vê-la. A terceira sequência de *Os Kuikuro se apresentam* inicia-se com a narração do professor Mutua: “Nós somos os Kuikuro. Temos três aldeias. Somos mais de 500 pessoas e vivemos no Alto Xingu, em Mato Grosso”.

Quero destacar, em particular, os fotogramas de número 68 a 73, nos quais se vê uma interessante alternância de imagens que remetem tanto à ideia de tradição como à de modernidade ou, como diz Caixeta de Queiroz (2009, p. 55), respectivamente, à “permanência cultural” e à “mudança cultural”. Acredito que esse conjunto de fotogramas permite uma melhor compreensão sobre a representação da identidade e cultura indígenas presentes nesse documentário.

Outro documentário do VNA que vai nessa direção e realiza uma interessante modulação entre tradição e modernidade do cotidiano indígena é *Sangradouro*, dirigido pelo cineasta Xavante Divino Tserewahú em parceria com os cineastas Amandine Goisbault e Tiago Campos Tôrres. Apresento adiante alguns fotogramas (74 a 81) que selecionei para se pensar essa relação que desestabiliza as convenções discursivas estereotipadas sobre o que é ser indígena. Há, assim, por um lado, uma significativa interculturalidade, como ressalta Caixeta de Queiroz (2009) sobre a *mise en scène* de filmes sobre o encontro entre diferentes sociedades e, por outro, alguns conflitos internos, conforme apontam Shohat e Stam (2006, p. 78-79), na discussão que fazem sobre as identidades culturais resultantes do sincretismo.

Os fotogramas 74, 75 e 76, retirados do início do filme, trazem inúmeros elementos externos e, atualmente, fortemente presentes no dia a dia dos Xavante. Creio que merece destaque na construção narrativa do documentário a música *Eye of the tiger*, da banda de rock Survivor, inserida sobre os fotogramas 74 e 75, e emitida de uma grande caixa de som no pátio da aldeia (fotograma 74). A letra da música conta, de maneira geral, a história de um homem que percorreu um longo caminho e agora está de volta, de sua vontade de sobrevivência e reconquista, de lutar para manter seus sonhos do passado vivos. *Eye of the tiger* foi escrita sob encomenda para o filme *Rocky III*, estrelado por Sylvester Stallone, e lançada em janeiro de 1982.



Fotograma 74



Fotograma 75



Fotograma 76



Fotograma 77



Fotograma 78



Fotograma 79



Fotograma 80



Fotograma 81

A história dos Xavante, através da montagem do documentário, inter-relaciona-se à do personagem do filme de ficção. Se Rocky Balboa foi o vencedor dos pesos pesados, consagrando-se campeão mundial; os Xavante, como uma das sequências de *Sangradouro* mostra, ficaram conhecidos desde o tempo do contato como valentes guerreiros indígenas, “os mais bravios dos Brasil”, segundo o comentário em voz *over* de umas imagens de arquivo no filme. Entretanto, tal como Rocky que perdera uma luta e precisou recuperar seu título, os Xavante, como explica Divino no comentário que abre o filme, “exauridos pelas epidemias e pelos massacres”, “foram se rendendo sucessivamente”, diante das frentes de contato do Serviço de Proteção aos Índios e dos missionários salesianos. Que caminho, então, os Xavante percorrem desde esse período? Por qual motivo lutam? E o que querem manter vivo?

Sangradouro faz, em um primeiro momento, um mergulho na história dos Xavante e resgata, a partir de imagens de arquivo e depoimentos de três anciãos indígenas, o contato com os missionários salesianos no final da década de 1950. A partir desse preâmbulo, o foco são as mudanças pelas quais a comunidade Xavante vem passando devido ao contato com os não-indígenas. Essas questões são investigadas pelo cineasta Divino, presente em quadro em várias sequências do documentário, uma vez que o mesmo se implica na narrativa em questão, entrevistando seu pai, tio e, em alguns momentos, incluindo-se na própria história através da narração em primeira pessoa.

O fotograma 77 mostra Alexandre Tsereptsé, um ancião indígena Xavante que, além de ter sido cacique da aldeia de Sangradouro, também foi clérigo, catequista e professor. Note-se que Alexandre, na imagem em questão, além de usar um colar típico Xavante, também usa um crucifixo de madeira. O seu depoimento, do qual transcrevo uma parte abaixo, é muito significativo para se pensar a identidade e a cultura Xavante:

Aqui (na aldeia de Sangradouro) aprendemos a falar português, mas não perdemos nossa tradição. [...] Mantivemos tudo. Nenhum ritual foi perdido. Tudo isso sempre viverá. Minha casa é de alvenaria, mas eu falo minha língua. Mudamos um pouco a nossa cultura. Eu descobri o batismo, a igreja, o respeito mútuo, a confissão, o matrimônio na igreja. Aprendemos do catolicismo a não matar, não brigar, não fuxicar, não roubar e trabalhar.

Clara está a forte relação que os Xavante têm com a religião católica. O próprio ancião Alexandre, por ter sido clérigo, catequista, professor e cacique, mostra um sincretismo que traz em si, como salientam Shohat e Stam (2009, p. 80-81), uma série de “contradições culturais” em um processo dinâmico, móvel, “uma constelação instável de discursos, mais do que uma síntese ou fórmula”, constituindo “um repertório de modalidades culturais”. Entretanto, como os dois autores lembram, não é suficiente fazer uma leitura que simplesmente aponte esses elementos, mas investigar aquilo que está por trás desse sincretismo, no caso em análise, religioso.

Sangradouro mostra que o sincretismo consistiu em uma estratégia de sobrevivência dos Xavante, não sendo, portanto, um processo dialógico, muito pelo contrário, o catolicismo foi imposto aos Xavante pelos missionários salesianos. Como diz um dos missionários em depoimento no documentário, os Xavante estavam dispersos enquanto grupo no período do contato, doentes, sem alimentos etc. Reunir-se na missão salesiana em Sangradouro representou, dessa forma, uma oportunidade para os Xavantes, estrategicamente, reorganizarem-se, mesmo que tivessem que incorporar alguns dos valores pregados pelos religiosos.

É interessante observar, nesse sentido, o sincretismo imiscuído nas práticas cerimoniais Xavante, conforme relata Divino no documentário. Tradicionalmente, os jovens Xavante com idade de 10 a 18 anos passam cerca de seis anos reclusos na chamada casa dos adolescentes, denominada por *Hõ* na língua deles. Durante esse período, os jovens têm contato apenas com os padrinhos e somente saem da *Hõ* para participar de rituais e atividades de caça e pesca. Divino explica que ele mesmo ficou três anos recluso no colégio da missão salesiana e, poste-

riormente, mais três anos na *Hö*. Tratava-se de uma forma dos Xavante não deixarem de praticar seus rituais e também de participar, de forma estratégica, das atividades dos salesianos.

Os fotogramas 78, 79, 80 e 81, por sua vez, mostram algumas danças feitas pelos jovens Xavante na atualidade e, como se percebe nas imagens, pouco lembram os rituais tradicionais da comunidade. Há, como explica Vincent Carelli, “a entrada [na aldeia de Sangradouro] das coreografias dos índios americanos (notadamente os fotogramas 78 e 79), uma febre entre os mais jovens”, fato que gera uma grande discussão entre as gerações (ARAÚJO, 2011, p. 67). No documentário, o ancião Alexandre Tsereptsé afirma que os jovens não podem deixar a cultura Xavante. “Os jovens gostam de dançar outras músicas e vestem roupas de outros indígenas. Isso está errado, não é nossa cultura. Os rituais que fazemos todo ano, isso é a nossa cultura”, desabafa Tsereptsé. Em contrapartida, um dos jovens (fotograma 80) rebate dizendo: “Já aprendemos a cultura dos outros, usamos roupa, chegou a bebida alcoólica. Estas danças que inventamos não vão estragar a nossa cultura”.

Sangradouro é um filme que “não corresponde à imagem que se espera dos Xavante”, como afirma Carelli (ARAÚJO, 2011, p. 67). Os realizadores, indígenas e não-indígenas, capitaneados pelo Xavante Divino, entretanto, assumiram o desafio de fazer o documentário abordando justamente as contradições presentes no cotidiano da aldeia que, como se percebe, passam notadamente pela identidade e cultura. O filme em análise torna-se, como diz Faye Ginsburg (1995, p. 283), “um meio de criação cultural que refrata e combina elementos tanto das sociedades dominantes como minoritárias”. Talvez seja por essa característica que o documentário tenha tido, como relata Tiago Campos Tôrres, um dos oficinairos do VNA, uma reper-

cussão positiva na comunidade, ao contrário do que se esperava, na medida em que Divino dialogava francamente tanto com os jovens quanto com os anciãos (ARAÚJO, 2011, p. 68), deixando clara a proposta do documentário para os sujeitos filmados e, de certa forma, fazendo uma espécie de mediação entre diferentes formas de vida.

Esse processo de mediação entre a identidade e a cultura indígenas e não-indígenas ocorre também em *O amendoim da cutia*, filme dirigido por Komoi Panará e Paturi Panará. O documentário, como indica sua sinopse, retrata o dia a dia da aldeia Panará em uma mescla de tradição e modernidade. A narrativa centra-se notadamente em três personagens: Perankô Panará, um jovem professor indígena; Krepy Panará, uma mulher pajé; e Akã Panará, o chefe da aldeia. Cada um deles vai protagonizar uma série de atividades cotidianas, como a caça, a pesca, a preparação de alimentos, o banho no rio etc. O grande destaque do documentário é a colheita do amendoim que, segundo os depoimentos dos indígenas, foi dado aos Panará por uma cutia. A cutia que, para os indígenas, era gente, enjoou do amendoim e o deu para os Panará que antigamente alimentavam-se muito mal. É por isso que toda a comunidade participa da festa em homenagem à cutia, festividade que começa ainda de madrugada e se estende ao longo do dia, notadamente com a colheita do amendoim (fotogramas 82, 83 e 84).

Gostaria de me deter, em minha análise, no papel do professor indígena que atua como mediador entre o mundo externo e a aldeia. Delimitarei, para tanto, três momentos de *O amendoim da cutia*: a sequência inicial, a do jogo de futebol, e a da corrida de tora. O documentário inicia-se com a tomada de um avião pousando na aldeia. Nele está o professor Perankô Panará que passou, como ele mesmo diz, “um tempão em Bra-

sília” estudando tanto o português como a língua Panará, tendo em vista o trabalho de tradução de uma cartilha de doenças. Deitado em uma rede e junto de sua família em um dos planos seguintes, Perankô começa a relatar para a câmera suas observações sobre o mundo não-indígena, em uma espécie de etnografia às avessas que me lembra Damouré Zika com os parisienses em *Pouco a pouco* (1968–1970), de Jean Rouch. O professor indígena diz que:

Lá, na cidade, a gente tem que pagar por tudo. Comida, refrigerante... Tudo! Lavadeira, táxi... É assim lá! Aqui, na aldeia, é mais fácil. A gente come com os amigos, não tem que pagar nada. Lá na cidade é difícil... Só com dinheiro! Quem tem dinheiro pode pagar. [...] Quando ela terminar de fazer o beiju, vamos comer todos juntos. Eu trouxe o peixe, mas não vou comer sozinho. Ela vai dividir e nós vamos comer juntos, com calma. É assim que a gente faz.

A segunda sequência que me interessa mostra o professor, deitado na mesma rede com um bloco de notas em suas mãos e fazendo a escalação de um time de futebol (fotograma 85): “Eu tenho um bom zagueiro para segurar o ataque deles. Vou colocar três zagueiros para ajudar o goleiro. Para roubar a bola do ataque deles”, diz Perankô. Em um dos planos seguintes, ele comenta a inserção de atividades não-indígenas, como o futebol, na aldeia Panará:

Estamos aprendendo as coisas dos brancos, mas sem deixar a cultura Panará. Nós temos a corrida de tora e os brancos o

futebol. A tora e o futebol são a mesma coisa. A gente corria muito com a tora e ficava forte. A tora também é um jogo, quem chegar primeiro ganha.



Fotograma 82



Fotograma 83



Fotograma 84



Fotograma 85



Fotograma 86



Fotograma 87



Fotograma 88



Fotograma 89

Os planos seguintes do documentário (fotogramas 86 e 87) mostram um grupo de indígenas vestindo os uniformes e se preparando, dentro de uma oca, para entrar em campo, em uma espécie de concentração, e o jogo de futebol propriamente dito. Após a partida de futebol que mobiliza a atenção de boa parte da comunidade, os realizadores mostram um dos jogadores sendo arranhado (fotograma 88). Trata-se, como se sabe, do ritual da arranhadura — com dentes de peixe-cachorro —, feito não apenas pelos Panará, mas por várias outras etnias, para que “o sangue velho” saia do corpo e o jovem fique “bem levinho”, como explica um dos indígenas, já que a ideia é justamente a renovação do sangue. A terceira sequência (fotograma 89), por sua vez, apresenta a corrida de tora que é disputada entre dois grupos de indígenas Panará e termina no pátio da aldeia.

Considero que *Os Kuikuro se apresentam*, *Sangradouro* e *O amendoim da cutia* são documentários que desconstroem, cada um à sua maneira e de uma forma instigante, como intentei demonstrar em minhas análises, a ideia de que as comunidades indígenas, na perspectiva que defende Stuart Hall (2011, p. 80), “são lugares ‘fechados’ — etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade”. Essa visão é, como reflete o autor, justamente “uma fantasia ocidental sobre a ‘alteridade’: uma ‘fantasia colo-

nial' *sobre* a periferia, mantida *pelo* Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como 'puros' e de seus lugares exóticos apenas como 'intocados'" (grifos do autor).

Os indígenas — como também os não-indígenas, no caso da garçonne de *Os Kuikuro se apresentam* que indiquei — não teriam, portanto, “uma identidade fixa, essencial ou permanente”, mas “várias identidades”, uma espécie de “celebração móvel”, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2011, p. 12-13). Entendo que a percepção desse processo é um passo fundamental para que se tenha uma melhor compreensão da identidade e cultura indígenas, na medida em que os documentários aqui analisados (re)elaboram representações sobre os povos indígenas.

Afinal de contas, como destaca Vincent Carelli, “os índios não podem ser prisioneiros da nossa ficção do bom selvagem. Índio de celular e Nike também é índio. Índio está na cabeça, não está nos Nikes”.⁷⁹ O documentários aqui analisados, nesse sentido, contribuem justamente para “a construção social da identidade” (NICHOLS, 2008, p. 201) indígena na contemporaneidade, constituindo-se em modelos significativos que invocam metáforas do hibridismo e, autoconscientemente — como lembra Ginsburg (1995, p. 260) —, rejeitam noções como “autenticidade” e “cultura pura”. É assim que a identidade cultural nunca está completa, mas sempre em processo, sendo construída e reconstruída no presente.

⁷⁹ Trecho de entrevista de Vincent Carelli, gravada no dia 30 de abril de 2010, no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo, e disponível no site do projeto Produção Cultural no Brasil, no endereço <http://www.producaocultural.org.br/slider/vincent-carelli/>.

O documentário como instrumento de denúncia, reivindicação e visibilidade

Associada à discussão sobre a representação da história dos povos indígenas e à afirmação da identidade e cultura indígenas, questões discutidas nos dois primeiros itens deste capítulo, destaco um terceiro aspecto político nos filmes de meu *corpus*, tendo em vista que identifico em alguns dos documentários o papel de instrumento de denúncia, reivindicação e visibilidade desses povos indígenas. Compreendo que são pertinentes, nessa perspectiva, as considerações de Bill Nichols quando aborda a função do documentário no âmbito das políticas de representação. Segundo o autor, os documentários dão “*visibilidade* social a experiências antes tratadas como exclusiva ou principalmente pessoais; atestam uma comunhão de experiência e as *formas de luta* necessárias para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância” (NICHOLS, 2008, p. 201, grifos meus).

Tendo em vista esse potencial da produção audiovisual de não-ficção, analisarei algumas sequências dos documentários *Duas aldeias, uma caminhada*, *Os Kĩsêdjê contam sua história* e *Sangradouro*. *Duas aldeias, uma caminhada* é um documentário dirigido pelos cineastas indígenas Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites, da etnia Mbya-Guarani. Como já indiquei no capítulo 3, quando analisei esse filme para mostrar a importância da inserção profunda do cineasta como condição de preparação dos documentários, sua narrativa mostra o cotidiano de duas comunidades Mbya-Guarani e a relação com a terra dos indígenas que nelas moram, considerando que uma se situa em Porto Alegre, sendo circundada pela cidade, e a outra na região turís-

tica das ruínas de São Miguel das Missões. Para a análise deste item, destacarei três sequências de *Duas aldeias, uma caminhada*, conforme seguem.

A primeira sequência mostra uma jovem indígena sentada em uma calçada no centro de Porto Alegre expondo algumas peças de artesanato que estão à venda. Chama a atenção, nas imagens, o olhar perdido da moça que, literalmente, olha para o nada, além de estar, de certa forma, invisível naquele espaço estranho que é a zona urbana e diante dos pedestres que caminham pela rua (fotograma 90). A imagem seguinte apresenta uma senhora e uma criança indígenas, também sentadas no chão de uma calçada vendendo artesanato (fotograma 91). O último plano dessa sequência, por sua vez, mostra uma criança indígena sozinha em uma calçada pedindo esmola com uma pequena cesta de dinheiro (fotograma 92). Destaca-se, como na imagem inicial dessa sequência, o aspecto de invisibilidade da menina, sendo ressaltado pela câmera fixa que a observa do outro lado da rua durante alguns segundos e retrata o ir e vir de pedestres no centro da cidade, os quais sequer a notam ali.



Fotograma 90



Fotograma 91



Fotograma 92



Fotograma 93



Fotograma 94

A segunda sequência apresenta o cacique da aldeia Verdadeira, José Cirilo Morinico, em um tom introspectivo, sentado e observando um carro que se aproxima da aldeia, quando se ouve de um alto-falante de um veículo uma voz que diz: “Olha a banana, olha a laranja, melancia, pimentão, cebola, pepino, pimentão. Olha o moranguinho, olha a manga, olha o pêssego”. Em seguida, têm-se imagens de uma mulher e uma criança comprando algumas frutas, legumes e verduras — que os Mbya-Guarani, para surpresa dos espectadores que assistem ao filme, não plantam mais —, as quais são observadas de longe pelo cacique que diz em depoimento:

Os brancos sempre nos olham mal, mas eles mesmos nos colocaram num chiqueiro. Estamos como bichinhos ali cercados que alguém vai e coloca um

pedaço de pão. E se ninguém der nada, a gente não come. Mas por que isso? Por que eles mesmos tiraram tudo. Eles mesmos, com a Funai, demarcaram o nosso território. Colocaram limites.

A terceira sequência que me interessa é a parte final do documentário, na qual é mostrada a visita de um grupo de turistas, professores e alunos não-indígenas às ruínas da igreja de São Miguel Arcaño, uma das reduções fundadas na onda jesuítica na região no século XVII. Veem-se, em planos alternados, os indígenas chegando ao local e arrumando seus artesanatos, à espera dos turistas, e os visitantes chegando com seus guias, observando o material de artesanato que está sendo vendido pelos Mbya-Guarani e, em alguns momentos, criticando os preços cobrados pelos indígenas. Apontarei, em particular, dois momentos específicos dessa sequência, conforme descritos a seguir. No primeiro, está Mariano Aguirre, velho indígena que é acompanhado pela câmera enquanto desabafa:

Por aqui, andaram os nossos parentes, mas os brancos tiraram tudo da gente e se apropriaram dessas ruínas que nossos parentes fizeram. Agora, eles não querem dar pra gente o que é nosso. Eles têm ciúmes desse espaço. Nossos parentes construíram isso forçados pelos brancos, os padres jesuítas. Eles forçaram os índios a trabalhar nisso.

O depoimento de Mariano é articulado, por meio da montagem, a dois trechos em que são mostradas na imagem duas guias turísticas explicando para os visitantes as benesses da “história oficial”, segundo a qual, o homem branco trouxe “pro-

teção” para os indígenas Mbya-Guarani, associada à ocupação e exploração das terras — como se os indígenas não soubessem fazer uso dela — e à expansão do catolicismo. As falas das guias turísticas são permeadas por tomadas de turistas que observam os indígenas vendendo artesanato e tecem alguns comentários, dentre os quais destaco:

Criança turista (em tom de espanto):

Sabe quanto custa uma flecha?

Criança turista: Dez reais!

Turista: É usado, assim, para alguma coisa?

Indígena: Só para brincar.

Turista: Só para brincar? Mesma coisa a flecha?

Indígena: Sim.

Turista: E vocês ainda caçam com flecha, assim de verdade, ou não?

Indígena: Agora não.

O segundo momento diz respeito a uma entrevista feita pelo cineasta indígena Ariel Ortega com um dos turistas na qual se trava o seguinte diálogo (fotogramas 93 e 94):

Turista: A gente vê os alunos ficarem tristes vendo, principalmente, ali dentro do parque, a situação dos índios, sujeitos dependentes de dinheiro e até...

Ariel: Sujos?

Turista: Sujos. E até pedindo dinheiro para fotografar, né? Para ser fotografado eles cobram. Então, é tipo um comércio com índio.

Ariel: Você acha que os índios estão vendendo a sua imagem? É isso?

Turista: Estão vendendo. Creio que sim. Estão aproveitando para vender sua imagem.

Ariel: É que muitas pessoas vem, fotografam os índios, os Guarani, até filmam, e levam essa fotografia para outros lugares, para usar nos seus trabalhos, e ganhar dinheiro em cima disso.

Turista: Ah, sim...

Ariel: Eu acho que é isso que acontece.

Creio que o caráter de denúncia, reivindicação e visibilidade de *Duas aldeias, uma caminhada*, na perspectiva do pensamento de Nichols sobre o papel do documentário, é certo uma vez que os cineastas indígenas, por meio do documentário em análise, enquadram o olhar não-indígena. Interpelam os espectadores de uma maneira que os provoca, desconcerta e incomoda quando se assiste ao filme e se vê a situação de extrema dificuldade da comunidade Mbya-Guarani, a reclamação por seus territórios tradicionais, e a necessidade de se tornar visível diante da sociedade não-indígena que os ignora. É nesse sentido que André Brasil (2012, p. 103) argumenta que em *Duas aldeias, uma caminhada* “aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto”, de certa forma, “como se a câmera fosse uma ‘dobradiça’, que fizesse retornar o olhar àquele que se acostumara a ser o sujeito do ponto de vista (e raramente o seu objeto)”.

Como resultado desse retorno do olhar, observa-se que “provocado pelo filme, o branco se vê — a si próprio — a enunciar sua visão limitada (tantas vezes, preconceituosa) sobre os índios” (BRASIL, 2012, p. 103), notadamente na sequência da entrevista feita por Ariel com o turista. Os espectadores não-indígenas reconhecem-se ali no papel dos turistas “brancos”

— os mesmos “brancos” responsáveis pelo etnocídio do qual as sociedades indígenas foram vítimas, e que solicitam modos de vida tradicionais dos Mbya-Guarani, como a turista que pergunta se os Guarani ainda caçam, “assim de verdade”, com flecha, ou os que simplesmente olham e observam os indígenas e tiram inúmeras fotos com suas máquinas fotográficas e celulares.

Esse processo de retorno do olhar dos indígenas para os não-indígenas é interessante de ser observado também em *Sangradouro*, documentário que analisei em parte no item anterior e retomarei agora, uma vez que apresenta alguns depoimentos que são significativos para mostrar ao espectador de que forma a sociedade ocidental tem, desde o contato com os indígenas, interferido significativamente no modo de vida da sociedade Xavante. Interesse-me, em particular, por três sequências do documentário, as quais mostram de que forma indígenas e não-indígenas têm, como diz o cineasta Divino Tserewahú em um comentário em voz *over*, ritmos de vida totalmente distintos.

Na primeira sequência, a câmera acompanha um ancião e uma anciã indígena preparando um terreno para plantar feijão. O senhor explica que antigamente o feijão era colocado em uma cabaça antes de ser plantado. Agora, contudo, eles colocam-no em uma garrafa de plástico. No plano seguinte, a senhora diz que na aldeia de Sangradouro o feijão dos Xavante quase acabou, fato que os obrigou a pedir sementes em outras comunidades da região. A câmera volta para o senhor que planta as sementes e diz que gosta muito de comer a torta de feijão com farinha ou simplesmente o feijão puro. Nesse momento, o cineasta Divino questiona-o sobre a presença das inúmeras plantações de soja na região. Ele responde dizendo que as acha

boas, mas que os Xavante não a entendem direito e, sendo pobres, não têm os equipamentos necessários para cultivar a soja. O plano seguinte mostra o depoimento da anciã que diz:

O branco não tem noção, só pensa em desmatar. Ele não pensa em Deus e vai acabar com os índios. Os fazendeiros só pensam em si mesmos. Para nós, terra é essencial para sobreviver. Nossa vida é caçada, alimentos do mato. Gostamos da nossa área. Desmatamos só para se sustentar. (Depoimento de anciã Xavante)

A segunda sequência mostra, em um primeiro momento, quatro crianças comprando chicletes, refrigerantes e salgadinhos em uma pequena mercearia na aldeia que vende vários produtos não-índigenas. Em seguida a câmera enquadra o dono da mercearia que explica, em depoimento, que não compensa para os Xavante ir até a cidade fazer pequenas compras. Por isso, ele diz que teve a ideia de criar na aldeia uma pequena venda. Note-se que se vê, em segundo plano da imagem, uma grande quantidade de caixas de refrigerante empilhadas. O plano seguinte traz, respectivamente, o depoimento do ancião e da anciã indígena que estavam plantando feijão:

Antigamente não tinha doenças, as mulheres faziam bolo tradicional, milho cozido... No tempo da chuva, comíamos cará. Tinha mandioca, palmito, castanha... Hoje sofremos para achar isso, mas vamos sofrer para resgatar ainda. A alimentação era forte, tinha frutos do cerrado. Não tinha doenças graves. (Depoimento ancião indígena)

Os jovens vão morrer das doenças dos brancos. Acostumaram com a comida dos brancos, que não presta para nós. (Depoimento de anciã indígena)

Após esses depoimentos, a câmera volta para a mercearia. Algumas crianças tentam comprar chiclete, mas o proprietário diz que é preciso pagar na hora em dinheiro, pois ele não pode vender fiado. A imagem é estarecedora, ainda mais com o depoimento do dono da mercearia:

Nós, jovens, agora, tentamos pensar como os brancos da cidade. Temos que trabalhar e inventar coisas aqui, como eu com meu negócio de refrigerante e salgado. Você acha que é fácil, mas não é, todo o lucro serve para comprar mais. Na nossa cultura, quem caça tem que distribuir para todos. Na dos brancos, cada um trabalha para si mesmo.

A terceira sequência apresenta imagens de plantações de soja, de grandes silos e da área central de uma cidade juntas com o comentário em voz *over* de Divino Tserewahú que diz: “Cercados pela soja, e com os recursos da reserva depauperados, hoje comemos alimentos de supermercado comprado com o dinheiro dos assalariados. Grande parte da população sofre de diabetes. E nosso ritmo de vida mudou”. Da mesma forma que em *Duas aldeias, uma caminhada*, o espectador é nitidamente interpelado e o documentário em análise, através de sua construção discursiva, denuncia a situação dos indígenas Xavante, fazendo com que a sociedade ocidental tenha uma visão das mudanças socioculturais pelas quais a referida comu-

nidade passou e que foram notadamente ocasionadas por essa mesma sociedade.

Os Kĩsêdjê contam sua história, por fim, é um documentário dirigido pelos cineastas indígenas Kamikia Kĩsêdjê e Whinti Suyá. Nesse filme, enquanto os velhos narram os primeiros contatos e sua relação com o Parque do Xingu, Whinti Suyá, um dos realizadores e uma liderança jovem na comunidade, apresenta a história recente do povo Kĩsêdjê. O documentário divide-se, nesse sentido, em dois fios condutores. O primeiro dedica-se, a partir dos depoimentos e entrevistas dos membros mais velhos da comunidade, conduzidos por Whinti, em resgatar aspectos da história dos Kĩsêdjê, tais como: a fixação deles na região do Xingu na primeira metade do século XIX com o estabelecimento de relações amistosas com os demais povos xinguanos; os costumes e rituais tradicionais dos Kĩsêdjê, como a festa do rato e o uso de botoques nos lábios pelos homens para deixá-los com a aparência de fortes; as guerras que os Kĩsêdjê travaram com os Kayapó e os Juruna; o aparecimento do primeiro avião e barco na aldeia, decorrente da aproximação dos irmãos Villas Boas que os contataram; e a ida dos Kĩsêdjê para o Parque Nacional do Xingu.

O segundo fio condutor do documentário, no qual centrarei minha análise, aborda o processo de reivindicação dos territórios tradicionais da etnia, um sonho antigo dos mais velhos da aldeia, algumas atividades importantes desenvolvidas pela comunidade, como a campanha de preservação do rio Xingu, e também alguns problemas enfrentados pelos indígenas. “Enquanto vivíamos no Xingu, fazíamos expedições ao nosso território tradicional para buscar matéria-prima”, diz o comentário em voz *over* de Whinti. “E assim fomos testemunhando a degradação de nossa terra causada pela invasão de fazendeiros e pousadas de pesca”,

destaca ele. Em 1994, os Kĩsêdjê, juntos com os demais povos xinguanos, fundaram a Associação Terra Indígena Xingu que passou a fiscalizar os limites do Parque do Xingu e, sobretudo, a denunciar a invasão das áreas indígenas por fazendeiros.

O processo de reivindicação dos territórios tradicionais compreendeu, dentre outras ações, a ocupação de fazendas improdutivas da região e a reclamação junto à Funai de que suas exigências fossem atendidas. Somente assim os Kĩsêdjê conseguiram, em 1998, a homologação de uma área de 150 mil hectares, podendo retornar ao seu território tradicional. Em 2005, foi criada a Associação Indígena Kĩsêdjê, cujo objetivo é administrar diversas áreas de interesse da comunidade, como apicultura, educação, saúde, produção de vídeo etc., dentre outras iniciativas. Foi no âmbito dessa Associação que os Kĩsêdjê firmaram um contrato com a modelo Gisele Bündchen para gravar um comercial de sandálias em suas terras, o que possibilitou que ela aderisse posteriormente à campanha Y IKatu Xingu, que significa na língua indígena “Salve a água boa do Xingu”. Gisele, inclusive, gravou um vídeo para a campanha, em um estilo de reportagem televisiva, que foi incorporado à narrativa de *Os Kĩsêdjê contam sua história*.

Como as nascentes do rio Xingu localizam-se fora das terras indígenas, em áreas de grandes fazendas destinadas ao plantio de algodão e de soja e à pecuária, os índios começaram a perceber que o desmatamento da floresta ao longo do rio começou a prejudicar a qualidade da água e, sobretudo, a sua própria perspectiva de sobrevivência no Parque Nacional do Xingu. Foi nesse contexto que a comunidade Kĩsêdjê, em parceria com o Instituto Socioambiental, realizou, de 1994 a 2003, um diagnóstico do desmatamento das áreas fora do Parque. O resultado foi preocupante, pois se constatou que, nesse período, o desmatamento

praticamente dobrou. Esses dados são apresentados ao espectador de forma bem didática com a inserção do referido vídeo da campanha. Diante disso, os próprios índios tomaram a iniciativa de procurar os outros segmentos da sociedade, como os prefeitos, fazendeiros, produtores e assentamentos rurais da região etc. para trabalharem juntos em uma campanha pela preservação do rio Xingu, a Y IKatu Xingu.

A parte final do documentário traz dois fortes depoimentos de anciãos Kĩsêdjê, ambos direcionados à sociedade ocidental. O primeiro deles foi gravado em um auditório no qual ocorre uma audiência com representantes do Ibama, tendo em vista a apreensão que o órgão havia realizado na loja de artesanato dos Kĩsêdjê na cidade de Canarana, no Mato Grosso, aplicando, inclusive, uma multa no valor de 13 mil reais. Acompanhado pela câmera e membros da comunidade que o ouvem, o ancião desabafa em um tom de protesto:

Meu sobrinho estava com nossa própria arte, dos antepassados. Nossos pais usavam esses materiais há muito tempo. Vocês mexeram com isso e eu não gostei. [...] É igual ao cocar que temos. Prende aí. Pode prender na nossa frente. Meu povo está aqui com as flechas. Pode prender! Você que é Ibama pegue nossos cocares. Aqui, o Ibama liberou a construção da barragem do Kuluene. Como lá também no Pará... Assinou a liberação da barragem de Altamira. Isso é bom? Isso é bom para o Ibama? Vai ter enchente do rio... O Ibama deveria fiscalizar a derrubada de madeira. [...] Não gostei nada disso. O Ibama não está trabalhando direito.

O segundo ancião, por sua vez, tece suas críticas à Funai, as quais são registradas pelos cineastas indígenas às margens de um rio na comunidade:

Antes, essa mata era virgem. Por isso queremos que a Funai demarque nossa terra bem por aqui. A área foi demarcada pelo rio, mas os brancos sempre passam por ali. Vocês têm que demarcar bem por aqui. Tem que ser maior, porque nós somos os donos dessa terra e estamos dizendo que ela é maior. A Funai só fala: “Não tem recurso, não tem recurso”. Nós lembramos das coisas. Não fazemos as coisas só no papel que nem vocês. O papel da gente é aquilo que guardamos na memória.

Entendo que *Os Kĩsêdjê contam sua história* revela, nesse sentido, uma dupla articulação, seja atuando como instrumento de reivindicação, questão presente notadamente nos dois depoimentos que acabei de citar, ou de visibilidade, revelada a partir da articulação dos indígenas, que resultou na campanha pela preservação do rio Xingu, tendo recebido, como vimos, o apoio da conhecida modelo Gisele Bündchen. O filme em análise, como indica Nichols (2008, p. 201), “encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social”, aspecto que, para o teórico do documentário, caracterizaria justamente uma voz política.

Nos documentários aqui analisados, essa voz política a que o autor se refere apresentaria, como procurei evidenciar, uma modulação entre denúncia, reivindicação e visibilidade. Cada um dos documentários prioriza um desses gestos, ou mesmo

mais de um, em determinados momentos da narrativa, mas todos têm em comum seu enunciatário, o espectador não-indígena (o governo, as autoridades competentes, o cidadão brasileiro etc.), a partir do controle que as comunidades em questão, a partir dos cineastas indígenas, têm justamente da construção de suas representações “em uma ordem social” ocidental que, como salienta Esther Hamburger (2003, p. 51), “insiste em se estruturar em torno da desigualdade”. Denunciar, reivindicar e ter visibilidade através dos recursos audiovisuais surge como um elemento estratégico na contemporaneidade.

CONCLUSÃO

A autoetnografia é um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não autorizadas.

Catherine Russel (1999, p. 276).

Um dos grandes sonhos de Vincent sempre foi criar as condições para o surgimento de uma primeira geração de cineastas indígenas. Acho que isso já está acontecendo.

Leonardo Sette (in DIB, 2011, p. 2).

Pretendo, nesta conclusão, fazer um duplo trajeto. Por um lado, quero retomar brevemente o percurso que fiz nos capítulos deste livro, sobretudo nos três últimos dedicados à análise dos documentários autoetnográficos do projeto VNA. Nesse sentido, sintetizarei os pontos que julgo mais relevantes evidenciados pelas análises filmicas. Por outro, creio ser importante apontar, também, algumas inquietações que surgiram durante a escrita e não puderam ser abordadas na medida em que se relacionavam com a minha pesquisa, mas se distanciavam dos objetivos inicialmente propostos.

Entendo que considerar a produção audiovisual do projeto VNA, notadamente os filmes da série “Cineastas indígenas”, como uma prática de autoetnografia no documentário reve-

lou-se uma perspectiva interessante, até então pouco abordada pelos estudos do campo do audiovisual de não-ficção. Presente de maneira pontual na definição de Bill Nichols (2008) sobre o documentário performático, a autoetnografia foi discutida também por Michael Renov (2004) que não emprega propriamente o termo. O autor fala em etnografia doméstica. A melhor problematização sobre a autoetnografia foi, em minha opinião, apresentada por Catherine Russel (1999) de quem retomo na epígrafe uma citação já apresentada no capítulo 1 e que sintetiza de maneira contundente o conceito.

Procurei no primeiro capítulo, especificamente em seu último subitem, articular essas questões com o pensamento de Jean Rouch e o de Claudine de France para se ter uma melhor clareza do conceito proposto de documentário autoetnográfico. Apesar de esses autores não utilizarem o termo autoetnografia, compreendo que suas preocupações teórico-metodológicas sobre a cinematografia documentária já traziam embutida a ideia de uma autoetnografia. Considero importante essa relação da autoetnografia com a antropologia compartilhada rouchiana e com a antropologia fílmica, uma vez que as questões teórico-metodológicas levantadas por Rouch e France constituem-se, a meu ver, em um importante instrumental para se compreender o processo de realização (preparação, filmagem e montagem) de um documentário, questão que retomarei adiante.

É importante apontar que o termo autoetnografia foi algumas vezes associado por pesquisadores brasileiros à produção audiovisual do VNA sem, no entanto, ser discutido em suas especificidades. Menções foram feitas, por exemplo, de maneira pontual por Ivana Bentes (2004) em um artigo publicado em um catálogo do próprio projeto e Consuelo Lins e Cláudia

Mesquita (2011) em um livro mais recente quando discutem a autorrepresentação no documentário. Lins e Mesquita, na verdade, reafirmam a alusão de Bentes (2004, p. 1), segundo a qual os realizadores indígenas vêm fazendo uma espécie de “autoetnografia” ou “autodocumentário”, tendo em vista que eles mesmos filmam e montam suas imagens, “passando de objetos a sujeitos do discurso”.

Acredito que as análises do capítulo 3 mostraram as especificidades do processo de realização cinematográfica de um documentário autoetnográfico. Ressaltadas as devidas particularidades de cada filme analisado, é necessário, antes mesmo de começar as filmagens, que o cineasta esteja disposto a abrir-se aos sujeitos filmados, em um processo de inserção profunda, condição *sine qua non* para a preparação dos documentários, momento em que é permitido àqueles que serão filmados iniciar sua participação no processo de realização com a sugestão de temas, de personagens etc., enfim, de possíveis abordagens para o documentário.

Somente quando é estabelecida essa relação entre cineastas e sujeitos é que as filmagens começarão, havendo, assim, uma forte relação de envolvimento entre eles, a qual não é isenta de momentos de dificuldade, dada a interpenetração das identidades do realizador e seus personagens, questão característica desse tipo de realização audiovisual — a com(im)plicação de que fala Michael Renov (2004). Tem-se, nesse contexto, um processo de realização cinematográfica — preparação, filmagem e montagem — em que a autoria é compartilhada.

É justamente do estabelecimento dessa relação com os sujeitos filmados, a qual, como mostrei, é proporcionada graças à metodologia das oficinas de formação audiovisual do VNA, que emerge um elemento importantíssimo e presente durante

todo o processo de construção do artefato audiovisual. Trata-se da ética, cujas raízes encontram-se, sem dúvida, na herança rouchiana do projeto, tendo em vista, como já mencionado, a atuação no VNA de Mari Corrêa, documentarista formada pelos Ateliers Varan.⁸⁰ Uma herança, aliás, nem sempre reivindicada pela equipe do projeto, como lembra Henri Gervaiseau (2009, p. 88), mas que, concordo com o autor, constitui-se em um dos melhores exemplos da produção audiovisual de não-ficção contemporânea de uma antropologia da comunicação audiovisual compartilhada.

Entendo que o capítulo 3 mostrou, também, o potencial que a antropologia fílmica tem para os estudos contemporâneos do documentário. Pelo fato de carregar no nome a palavra “antropologia”, acredito que essa vertente teórica não esteja presente em boa parte das bibliografias dos cursos que lhe são dedicados, ficando restrita à área de antropologia. Entretanto, a antropologia fílmica, como foi discutido, consiste em uma área de estudos de longa tradição e que considero ter muitas contribuições para as pesquisas sobre o audiovisual de não-ficção. É nesse sentido que penso, inclusive, na antropologia fílmica como uma das teorias do documentário, na medida em que suas preocupações teórico-metodológicas compreendem um instrumental muito significativo, tanto para os pesquisadores quanto para os realizadores. A antropologia fílmica e o rol de

⁸⁰ Gostaria de mencionar, ainda que em nota de rodapé, a forma como a equipe dos Ateliers Varan apresentam-se, tendo em vista as análises fílmicas que expus no capítulo 3: “Um filme com a assinatura Varan é, antes de tudo, um filme que possui uma ética, não importa qual seja o assunto abordado. Um filme Varan bane o voyeurismo e o sensacionalismo. Na linha do cinema verdade, o cineasta coloca-se a serviço do seu assunto e personagens, devendo definir seu ponto de vista, situar seu olhar, integrar-se e saber também fazer-se esquecer, estando à escuta. O espírito Varan é uma relação com a alteridade, uma troca”. Disponível em www.ateliersvaran.net

pesquisadores que lhe dedicam esforços teóricos, como Claudine de France, mereceriam, dessa forma, um espaço ao lado de autores conhecidos e tão citados pelas pesquisas acerca do audiovisual de não-ficção, como Bill Nichols, Carl Plantinga, Noël Carrol entre outros.

Compreendidas as especificidades do processo de realização cinematográfica dos documentários autoetnográficos do VNA, detive-me no capítulo 4 na análise da dimensão estética desses filmes. Procurei realizar uma cartografia dos gestos estéticos neles presentes que, como se viu, apresentam uma forte influência dos cinemas direto/verdade, mas também trazem questões que emergem com força na produção audiovisual de não-ficção contemporânea, como a encenação e o emprego das imagens de arquivo. Em consonância com a discussão de Catherine Russel (1996) sobre as produções audiovisuais de não-ficção autoetnográficas e, em particular, com as questões estéticas nos filmes do VNA que discuti neste livro, gostaria de comentar em uma perspectiva de síntese os procedimentos estilísticos analisados.

O primeiro gesto estético que indiquei foi a descrição fílmica continuada das ações e atividades dos sujeitos filmados com uma câmera que acompanha, observa e os ouve. Trata-se do resultado de uma filmagem que não impõe limites para a duração das tomadas. Muito pelo contrário, abre-se para aqueles que filma, acolhe suas *auto-mises en scène* e se submete ao tempo de desenvolvimento de suas ações. O segundo refere-se à câmera participante associada à ideia de cine-transe, consequência da adoção, pelos cineastas indígenas, de um posto de observação itinerante no qual se filma com a câmera na mão bem próximo dos sujeitos filmados e não empregando o *zoom*. Isso possibilita ao espectador o efeito de sentido de penetrar no evento filmado através do plano sequência e do som direto.

O terceiro procedimento estilístico analisado foi o comentário em voz *over* em primeira pessoa, portanto, com uma forte característica subjetiva e feito de maneira improvisada. Como quarto gesto estético presente nos documentários autoetnográficos do VNA, a encenação foi discutida em suas várias faces (proflmia elementar, heurística e libertadora). Partiu-se do pressuposto de que a proflmia é um fenômeno inerente ao processo de realização cinematográfica, sendo o documentário sempre o resultado da relação entre *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e *mise en scène* do cineasta.

O quinto e último procedimento discutido foi o uso das imagens de arquivo que mostrou, inicialmente, o papel dos arranjos e rearranjos desse material imagético obtido pela montagem, enfim, sua ressignificação; mas, também, a reflexão pessoal do realizador que pode ser obtida a partir desse processo. No conjunto da análise apresentada no capítulo 4, compreendo que são procedimentos estilísticos que surgem imbricados, como sugere Russel (1999), com questões como a memória, a história, o desejo, a lembrança e a identidade, as quais procurei analisar especificamente no capítulo 5.

Esses elementos foram articulados ao papel político desempenhado pelos documentários autoetnográficos do VNA. Tratou-se, no caso do capítulo 5, de um percurso de análise que identificou como os filmes se direcionam aos espectadores não-indígenas, seus enunciatários, atuando para discutir a relação entre história oficial *versus* história não-oficial, a identidade e cultura indígenas, ou ainda para denunciar, reivindicar e lhes dar visibilidade. Nesse sentido, os documentários estudados no último capítulo possibilitaram mostrar a preocupação político-social dos realizadores sobre a realidade que os cerca.

Creio ter respondido, no decorrer deste livro, às questões que apresentei na introdução sobre a produção audiovisual do VNA, especificamente os 28 filmes da série “Cineastas indígenas” que constituíram meu *corpus*. A categoria de documentário autoetnográfico pode se constituir em uma instigante proposição para se pensar não apenas os documentários do VNA. Pelo contrário, muitos outros filmes de não-ficção contemporâneos apresentam inúmeras características desse tipo de realização. Trata-se, assim, de um esforço de análise e compreensão sobre certa produção audiovisual que cada vez mais tem se feito presente no circuito especializado.

O documentário autoetnográfico coloca em pauta na sua *mise en scène* o fato de o realizador pertencer ao universo filmado e debruçar-se sobre assuntos que lhe são muito próximos e de seu cotidiano, quando não familiares. Apresenta uma vinculação às lutas de minorias, como os povos indígenas, os moradores das periferias, as mulheres, os negros, enfim, às “subjetividades não autorizadas” a que se refere Russel (1996, p. 276). Consiste em um espaço para o qual convergem elementos estéticos caros ao documentário moderno, especificamente os cinemas direto/verdade, além de apresentar questões que emergem com força na produção audiovisual de não-ficção contemporânea, como a encenação e o emprego das imagens de arquivo.

Encerrada essa síntese, indicarei agora algumas questões que me vieram à tona, sobretudo no último ano do curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, à medida que minha compreensão sobre o tema foi amadurecendo e, sobretudo, visualizei melhor o feixe de relações por ele acionado. Julgo ser interessante apresentá-las por terem, de certa forma, um caráter prospectivo sobre o que foi

estudado, podendo, inclusive, servir para a realização de futuras pesquisas minhas ou de outros interessados no assunto, conforme segue.

A primeira questão refere-se ao fato de os filmes que analisei neste livro serem, com efeito, o resultado de oficinas de formação em audiovisual realizadas nas aldeias ou na sede do projeto com a presença da equipe do VNA. E após esse trabalho com as comunidades indígenas atendidas, por onde andam os cineastas indígenas? Eles continuam fazendo filmes, após o processo de formação no VNA? Sobre essas questões é significativo ter em mente que a realidade de cada etnia indígena com que o projeto trabalha é muito particular. Considero que o caso dos Kuikuro talvez represente uma das experiências mais bem-sucedidas do projeto na formação de cineastas indígenas.

Destaco, nesse contexto, o nome de Takumã Kuikuro. Em 2011, o cineasta codirigiu com Carlos Fausto e Leonardo Sette o longa-metragem *As hiper mulheres*, documentário que retrata o Jamurikumalu, considerado o maior ritual feminino do Alto Xingu. No filme, o ancião Tugupé, temendo a morte de sua esposa Kanu, que estava doente, pede que seu sobrinho realize o ritual que não era feito desde 1981 para que ela possa cantar mais uma vez. As mulheres Kuikuro começam os ensaios enquanto a única cantora que sabe todas as músicas se encontra gravemente doente. A festa, nesse sentido, não existe como motivo para realização do documentário, mas será provocada por ele.⁸¹

Além de ter codirigido *As hiper mulheres*, Takumã, cineasta indígena responsável pelo Coletivo Kuikuro de Cinema, tam-

⁸¹ Cezar Migliorin (2013) apresenta uma interessante análise do documentário *As hiper mulheres* discutindo os sentidos quando a cultura retorna com o cinema.

bém assina a fotografia e o som direto do documentário, feitos em parcerias com outros dois indígenas, Mahajugi Kuikuro e Munai Kuikuro. O filme contou com a produção da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, do projeto Documenta Kuikuro, do Museu Nacional da UFRJ, tendo em vista a atuação dos antropólogos Bruna Franchetto e Carlos Fausto, e do projeto VNA. É significativo observar, como destaquei nas análises do capítulo 3, que o processo de filmagem é sempre feito pelos cineastas indígenas. A participação dos não-indígenas tende a se dar em uma perspectiva da captação de recursos, produção e distribuição, além de, evidentemente, atuarem como oficinairos na formação dos indígenas.

Em 2012, Takumã prossegue seu trabalho cinematográfico. O cineasta Kuikuro assinou a fotografia, o som, a montagem e a direção de *Pele de branco*, curta com produção da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu com apoio do Prêmio Tuxaua Cultura Viva. Nesse documentário, partindo da ideia de que, no mundo contemporâneo, a tecnologia ocupa um espaço cada vez maior na vida íntima e social das pessoas, Takumã aborda a visão indígena sobre este universo tecnológico mostrando de que maneira os índios do Alto Xingu relacionam-se com os instrumentos criados pelos “brancos”. *Pele de branco* revela ao espectador em que medida as novas tecnologias de informação e comunicação ao mesmo tempo que parecem ameaçar a tradição servem também para a preservação das culturas tradicionais.

Por fim, em 2014, Takumã foi o diretor, roteirista, fotógrafo e montador de *Karioka*, curta de 20 minutos realizado também pela Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu com apoio do Museu do Índio da Funai. Nesse documentário, o cineasta retrata sua saída da aldeia acompanhado de sua esposa Kisuagu

Regina Kuikuro e dos filhos Kelly Kaitso, Ahuseti Larissa e Mayupi Bernardo Kuikuro. Todos deixam o Alto Xingu para morar um período no Rio de Janeiro, pois Takumã foi fazer um curso de montagem na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, com o objetivo de se aperfeiçoar na área. Inclusive, o documentário foi apresentado como trabalho de conclusão desse curso.

Karioka mostra, dentre outras questões, descobertas do pequeno Bernardo, de apenas dois anos, como a praia. Tudo é novidade para a família. Entretanto, enquanto Takumã e sua família vivem essa experiência, os familiares que ficaram na aldeia têm medo, pois as notícias que vêm do Rio de Janeiro pela televisão nem sempre são boas. Trata-se, segundo a sinopse do documentário, de “um retrato dos contrastes brasileiros entre o imaginário da tribo e a realidade de uma metrópole”.⁸² Takumã Kuikuro revela um percurso, sem dúvida, muito significativo e merecedor de atenção, considerando sua formação inicial no âmbito do projeto VNA e as produções audiovisuais posteriores que realizou.

Uma segunda questão diz respeito a Mari Corrêa, documentarista responsável por adaptar ao mundo das aldeias a metodologia de realização audiovisual dos Ateliers Varan e que deixou o projeto VNA em 2009. Foi nesse contexto que Mari criou a ONG Instituto Catitu – Aldeia em Cena, cujo objetivo, semelhante ao do projeto VNA, é atuar junto aos povos indígenas lhes oferecendo novas possibilidades de expressão, transmissão e compartilhamento de suas visões de mundo e de seus conhecimentos. A ONG, entretanto, elegeu como foco de trabalho especificamente as mulheres indígenas. Considero que a produção audiovisual dessa nova ONG, na mesma perspectiva

⁸² Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/reviews/karioka/>

que o projeto VNA, revela um instigante *corpus* a ser observado pelos pesquisadores. No caso dos filmes do VNA, por exemplo, a presença das mulheres ainda é muito tímida, fazendo-se de maneira pontual com as cineastas indígenas Patrícia Ferreira e Vanessa Ayani, respectivamente da etnias Mbya-Guarani e Huni Kuĩ.

Uma terceira e última questão que julgo pertinente apontar trata das perspectivas para o projeto VNA, especificamente o financiamento das atividades de realização audiovisual da ONG junto às comunidades indígenas. O próprio Vincent Carelli, em entrevista para o Portal de Notícias UOL, em setembro de 2014, afirmou que a falta de recursos “tem dificultado que novos filmes sejam feitos”, sobretudo pelo abandono dos Pontos de Cultura, principal ação do Programa Cultura Viva, pelo MinC. “A situação dos índios é péssima, a produção é ainda muito reduzida e a gama de problemas muito ampla [...] Eles precisam de mais acesso a subsídios e mais formação. Não há recursos hoje para formar e equipar novas comunidades”, esclarece Vincent (MINUANO, 2014).

Foi nesse contexto que, em julho de 2013, durante o 45º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), representantes de coletivos indígenas de produção audiovisual, organizações de apoio aos povos indígenas, como o VNA, docentes e discentes universitários, dentre outros, propuseram a elaboração da Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígena no Brasil para ser enviada à Secretaria do Audiovisual do MinC. O documento parte dos pressupostos da invisibilidade das tradições culturais indígenas, dos seus poucos instrumentos de veiculação, como a produção audiovisual do VNA, da constante veiculação de imagens e informações equivocadas e preconceituosas dos povos indígenas pela

grande mídia para reivindicar do Estado brasileiro a promoção de políticas específicas na área do audiovisual para as populações indígenas.⁸³

⁸³ As reivindicações dos Coletivos de Audiovisual Indígena na Carta de Diamantina são: “A formação continuada de realizadores indígenas através de oficinas e programas específicos de capacitação; Estímulo à produção de conteúdos audiovisuais indígena para o cinema, TV e novas mídias através de editais e prêmios específicos; Mecanismos e espaços adequados para a exibição e distribuição da crescente quantidade de trabalhos feitos por indígenas; As necessidades específicas das populações indígenas, oferecendo mecanismos desburocratizados e simplificados para a submissão de projetos, prestação de contas e registro de obras finalizadas; Produção de informação sobre os acervos audiovisuais portadores da memória indígena (incluindo aqueles relativos à violência perpetrada contra as populações indígenas ao longo do século xx), muitas vezes inacessíveis, de forma a garantir ampla repatriação dessa memória a suas comunidades de origem; A criação de espaços específicos para conteúdos indígenas nas diversas televisões públicas sob a gestão da EBC, assim como os canais legislativos (TV Senado, TV Câmara, TV Justiça), canais públicos estaduais, e canais de televisão universitários, e ao TV Escola do MEC; A retomada e ampliação de ações bem-sucedidas, que promoveram o maior conhecimento mútuo entre indígenas e não indígenas, contribuíram para a minimização de conflitos e preconceitos, e que significaram uma janela de visibilidade para a produção audiovisual indígena, como é o caso do extinto programa *A’Uwe* da TV Cultura; O reconhecimento e a valorização das produções audiovisuais realizadas por indígenas como obras cinematográficas e de arte” (CARTA DE DIAMANTINA, 2013).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Maria Inês de. *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.
- ALVARENGA, Clarisse. Os Arara: imagens do contato. *Devires*. Dossiê Andréa Tonacci. Belo Horizonte, volume 9, número 2, julho/dezembro 2012.
- ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967–1999), Corumbiara (1986–2009) e Os Arara (1908–)*. Salvador: Edufba, 2017.
- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986–2011*. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel (Org.). *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016.
- ATELIERS VARAN. Disponível em <http://www.ateliersvaran.org/> Acesso em: 10 out. 2014.
- AUFDERHEIDE, Pat. Vendo o mundo do outro, você olha para o seu. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986–2011*. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AVISON, Shannon; MEADOWS, Michael. Speaking and Hearing: Aboriginal Newspapers and the Public Sphere in Canada and Australia. *Canadian Journal of Communication*. Vancouver, volume 25, número 3, 2000.
- BARNOUW, Eric. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2ª. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.
- BATISTA, Marilda. Cinema e ritual no “Vale do Amanhecer”: aspectos metodológicos da antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Orgs). *Descrêver o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hiper mulheres*. *Galáxia*. São Paulo, número 32, agosto 2016.
- BENTES, Ivana. Camera muy very good pra mim trabalhar. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986–2011*. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório: textos temáticos/Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; volume 2).

- BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. Apresentação. *Devires*. Dossiê Andréa Tonacci. Belo Horizonte, volume 9, número 2, julho/dezembro 2012.
- BRASIL, André. *Bicicletas de Nhanduru*: lascas do extracampo. *Devires*. Belo Horizonte, volume 9, número 1, janeiro/junho 2012.
- BRASIL, André. *Mise-en-abyme* da cultura: a exposição do antecampo em Piõnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. *Significação*. São Paulo, volume 40, 2013.
- BREGSTEIN, Philo. Jean Rouch, fiction film pionner: a personal account. In: BRINK, Joram ten (Org.). *Building bridges: the cinema of Jean Rouch*. Londres, Nova Iorque: Wallflower Press, 2007.
- BRIGARD, Emile de. The history of ethnographic film. In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.
- BUSO, Adriana Fernanda. *Ao sabor das águas acreanas. Etnografia das oficinas de vídeo do projeto Vídeo nas Aldeias: Ashaninka e Huni Kuin*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Carlos, 2011.
- CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. *Martírio*: o genocídio lento e angustiante de um povo indígena nas lentes de Vincent Carelli. *Catálogo do Forumdoc.bh: 20 anos*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*. Belo Horizonte, volume 5, número 2, julho/dezembro 2008.

- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Relações interétnicas e performance ritual: ensaio de antropologia fílmica sobre os Waiwai do norte da Amazônia. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Orgs.). *Descrerver o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Política, Estética e Ética no Projeto Vídeo nas Aldeias. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986–2011*. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- CARELLI, Vincent. Vídeo e reafirmação étnica. *Cadernos de Textos de Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.
- CARELLI, Vincent. *Entrevista*. Gravada no dia 30 de abril de 2010 no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo, para o projeto Produção Cultural no Brasil. Disponível em <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-vincent-carelli.html>
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CARTA DE DIAMANTINA. Disponível em: <http://videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=69> Acesso em 15 dez. 2014.
- CENTRO ECUMÊNICO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO. *O Índio Imaginado: mostra de filmes e vídeos sobre povos indígenas no Brasil*. Catálogo. São Paulo: Centro Ecu-

mênico de Documentação e Informação (CEDI)/Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMCSP), 1992.

- CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. *Devires*. Belo Horizonte, volume 9, número 1, janeiro/junho 2012.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George (Orgs.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press: 1986.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século xx*. Organização e revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- COELHO, Rafael Franco. *Iniciação: um olhar videográfico sobre mito e ritual Xavante*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Orgs.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Ruben Caixeta de Queiroz et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORRÊA, Mari. Conversa a cinco. *Vídeo nas Aldeias*. 2013. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15> Acesso em 30 jun. 2013.
- CORRÊA, Mari. Vídeo das Aldeias. *Vídeo nas Aldeias*. Abril de 2004. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br> Acesso em 15 jul. 2012.

- COSTA, Selda Vale da. O Cinema na Amazônia & A Amazônia no Cinema. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, volume II – Dinâmicas Culturais. Vitória, dezembro 2006.
- CUNHA, Leandro Bezerra. *Cinema de índio: aspectos da produção audiovisual Kuikuro*. Dissertação (Mestrado em Cultural Visual) – Universidade Federal de Goiás, 2010.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- DAHER, Joseane Zanchi. *Cinema de índio: uma realização dos povos da floresta*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, 2007.
- DAMINELLO, Luiz Adriano. *Entre duas margens: do filme etnográfico ao cinema-vérité e o lugar do filme La pyramide humaine na obra de Jean Rouch*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- DAVIS, Shelton. *Vítimas do milagre: o desenvolvimento e os índios do Brasil*. Trad. Jorge Alexandre Faure Pontual. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- DIB, André. Um canto indígena. *Revista Cinerama*. Disponível em <http://revistacinerama.com/2011/08/09/um-canto-indigena/> Acesso em 10 dez. 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position: l'oeil de l'histoire*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit: 2009.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit: 2010.
- DUMARESQ, Daniela Duarte. *Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2007.
- FARIS, James. Anthropological transparency: film, representation and politics. In: CRAWFORD, Peter Ian; TURTON, David. *Film as ethnography*. Manchester, Nova Iorque: Manchester University Press, 2006.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- FRANCE, Claudine de. (Org.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, Nova Iorque: Mouton & EHESS, 1979.
- FRANCE, Claudine de. (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Trad. Marcius Freire. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- FRANCE, Claudine de. (Org.). La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire. In: COMOLLI, Annie; FRANCE, Claudine de (Orgs.). *Corps filmé, corps filmant*. Nanterre: Université Paris X-Nanterre/FRC, 2005.
- FRANCE, Claudine de. (Org.). *Cinema e antropologia*. Trad. Marcius Freire, Isabel Pagano e Maria Francisca Marcello. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- FRANCE, Claudine de. (Org.). Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel. *Xoana: Images et sciences*

- sociales*. Dossiê L'image filmique et son commentaire. Paris: Éditions Jean-Michel Place, número 3, 1995.
- FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Orgs.). *Descrerver o visível*: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- FREIRE, Marcius. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. *Famecos*. Porto Alegre, número 28, dezembro 2005.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a ética do encontro. *Devires*. Dossiê Jean Rouch II. Belo Horizonte, volume 6, número 2, julho/dezembro 2009.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Doc On-line*, n. 03, Dezembro 2007. www.doc.ubi.pt, p. 55-65.
- FREIRE, Marcius. *Documentário*: ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2011.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, número 2, julho/setembro 1995.
- GERVAISEAU, Henri. Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. *Devires*. Dossiê Jean Rouch I. Belo Horizonte, volume 6, número 1, janeiro/junho 2009.
- GINSBURG, Faye. Mediating culture: indigenous media, ethnographic film and the production of identity. In: DEVEREAUX, Leslie; HILLMAN, Roger (Org.). *Fields of vision*: essays in film studies, visual anthropology and photography. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1995.

- GONÇALVES, Cláudia Pereira. *Divino Tserewabú, Vídeo nas Aldeias Et alii: uma etnografia de encontros intersocietários*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2008.
- GRIERSON, John. Princípios iniciais do documentário. In: PENAFRIA, Manuela (Org.). *Tradição e transformação: contributos para teoria e estética do documentário*. Covilhã: Livros LabCom, 2011.
- GUÉRONNET, Jane; LOURDOU, Philippe. O comentário improvisado na imagem: entrevista com Jean Rouch. In: FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- GUÉRONNET, Jane. *Le geste cinématographique*. Nanterre: Université Paris X-Nanterre/FRC, 1987.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu Silva e Guaraciara Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.
- HAMBURGUER, Esther. Políticas da representação. *Contracampo*. Niterói, volume 8, 2003.
- HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

- INSTITUTO CATITU. Disponível em www.institutocatitu.org.br Acesso em 30 nov. 2014.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos indígenas no Brasil*. Disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt> Acesso em 10 set. 2018.
- LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. Trad. Marie-Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. A voz, o ensaio, o outro. In: FURTADO, Beatriz (Org.). *Imagem contemporânea – cinema, tv, documentários, fotografia, videoarte, games...* Volume I. São Paulo: Hedra, 2009.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. *Anais do 16º Encontro Nacional da Compós*. Curitiba: Tuiuti/Compós, 2007.
- LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness, 1955–85*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- LIMA, Juliana Domingos de. O que é o projeto Vídeo nas Aldeias e porque ele está ameaçado. *Nexo*. 25/11/2016. Disponível em <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/11/25/O->

-que-%C3%A9-o-projeto-%E2%80%98V%C3%ADdeo-nas-Aldeias%E2%80%99-e-por-que-ele-est%C3%A1-amea%C3%A7ado Acesso em 10 set. 2018.

MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

MARGARIT, Eduardo. O processo de ocupação do espaço ao longo da BR-163: uma leitura a partir do planejamento regional estratégico da Amazônia durante o Governo Militar. *Geografia em Questão*. Cascavel, volume 6, número 1, 2013.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. In: MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1995.

MELLO, Márcia. *O império comercial de J. G. Araújo e seu legado para a Amazônia (1879-1989)*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2010. Disponível em http://www.academia.edu/4543993/O_Imp%C3%A9rio_comercial_de_J.G._Ara%C3%BAjo_e_seu_legado_para_amazonia Acesso em 15 out. 2014.

MENEZES, Paulo. Les maîtres fous de Jean Rouch. Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, fevereiro, volume 22, número 63, 2007.

MIGLIORIN, Cezar. Território e virtualidade: quando a “cultura” retorna no cinema. *Anais do XXII Encontro Anual da Compós*. Universidade Federal da Bahia, 4 a 7 de jun. 2013.

- MINUANO, Carlos. Abandonado pelo Ministério da Cultura, cinema indígena agoniza sem recursos. *UOL Cinema*. 02/09/2014. Disponível em <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/09/02/abandonado-pelo-ministerio-da-cultura-cinema-indigena-agoniza-sem-recursos.htm> Acesso em 10 set. 2014.
- MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão Pessoa. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Senac, 2012.
- MOLINA, Viviana Échavez. Filmagem em solitário no cinema direto. In: PAIVA, Carla Conceição da Silva; ARAÚJO, Juliano José de; BARRETO, Rodrigo Ribeiro (Orgs.). *Cultura audiovisual: transformações estéticas, autorais e representacionais em multimeios*. Campinas, SP: Unicamp/Instituto de Artes, 2013.
- MOLNAR, Helen; MEADOWS, Michael. *Songlines to Satellites: indigenous communication in Australia, the South Pacific and Canada*. Annandale: Pluto Press, 2001.
- MORAES, Carlos Eduardo Neves de. *A refiguração da Tava Miri São Miguel na memória coletiva dos Mbya-Guarani nas Missões/RS, Brasil*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- NEVES, Josélia Gomes. O curso de licenciatura intercultural na Unir: historiografando interculturalidade. In: NEVES, Josélia Gomes et al. (Orgs.) *Escolarização, cultura e diversidade: percursos interculturais*. Porto Velho, RO: Eudfro, 2013.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

- NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. El filme etnográfico: autoría, autenticidad y recepción. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Santiago, número 15, agosto 2010.
- PAGGI, Silvia. Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique. *Cahiers de Narratologie*. Paris, número 20, 2011.
- PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. *A comunicação reflexiva: antropologia e visualidade no contexto indígena*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- PRÉDAL, René. Rouch d’hier à demain. *CinémAction*. Condé-sur-Noireau, número 81, 4º trimestre, 1996.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

- RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “Conversas” de índio num filme de Tonacci. *Devires*. Dossiê Andrea Tonacci. Belo Horizonte. volume 9, número 2, julho/dezembro 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Falácias e deslumbre face à imagem digital. *Imagens*. Campinas, número 3, dezembro 1994.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.
- RIOS, Luiz Henrique; PEREIRA, Renato Rodrigues; FROTA, Mônica. Mekaron Opoi D’joi. *Cadernos de Textos de Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.
- RONY, Fatimah Tobing. *The third eye: race, cinema and ethnographic spectacle*. Londres: Duke University Press, 1996.
- ROUCH, Jean. Ciné-Anthropology - Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. In: ROUCH, Jean. *Ciné-Ethnography - Jean Rouch*. Organização e tradução de Steven Feld. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2003c.
- ROUCH, Jean. Le film ethnographique. In: POIRIER, Jean (Org.). *Ethnologie générale*. Paris: NRF/Encyclopédie de la Pléiade, 1968.
- ROUCH, Jean. Le vrai et le faux. *Traverses*. Paris, número 47, novembro 1989.
- ROUCH, Jean. Our totemic ancestors and crazed masters. In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003b.

- ROUCH, Jean. The Camera and Man. In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003a.
- RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. Estilhaço de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires*. Dossiê Jean Rouch II. Belo Horizonte, volume 6, número, julho/dezembro 2009.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Fernanda Oliveira. *O cinema indigenizado de Divino Tserewahú*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, 2013.
- SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- STOLLER, Paul. *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP: Papyrus, 2001.
- TURNER, Terence. Defiant images: the Kayapó appropriation of video. *Anthropology Today*. Londres, volume 8, número 6, 1992.
- TURNER, Terence. The social dynamics of video media in an indigenous society: the cultural meaning and the personal politics of video-making in Kayapó commnuni-

- ties. *Visual Anthropology Review*. Califórnia, volume 7, número 12, 1991.
- VERSIANI, Daniela. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. 2013. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br> Acesso em: 15 fev. 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WORTH, Sol; ADAIR, John. Navajo filmmakers. *American Anthropologist*. Arlington, volume 72, número 1, fevereiro 1970.
- WORTH, Sol; ADAIR, John. *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação e Informação*. Goiânia, volume 7, número 2, julho/dezembro 2004.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- ZEА, Evelyn Schuler; SZTUTMAN, Renato; HIKIJI, Rose Satiko. Conversas na desordem: entrevista com Andrea Tonacci. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, número 45, 2007.

FICHA TÉCNICA

DOS DOCUMENTÁRIOS ANALISADOS

1. Etnia Kuikuro

1.1. *Cheiro de pequi*

Sinopse: É tempo de festa e alegria no Alto Xingu. A estação seca está chegando ao fim. O cheiro de chão molhado mistura-se ao doce perfume de pequi. Mas nem sempre foi assim: se não fosse por uma morte, o pequi talvez jamais existisse. Ligando o passado ao presente, os realizadores Kuikuro contam uma estória de perigos e prazeres, de sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo comum.

36 min., 2006

Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema

Fotografia: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro, Maluhi Kuikuro e Ahukaká Kuikuro

Edição: Leonardo Sette e Vincent Carelli

1.2. *O dia em que a lua menstruou*

Sinopse: Durante uma oficina de vídeo na aldeia Kuikuro, no Alto Xingu, ocorre um eclipse. De repente, tudo muda. Os animais se transformam. O sangue pinga do céu como chuva. O som das flautas sagradas atravessa a escuridão. Não há mais tempo a perder. É preciso cantar e dançar. É preciso acordar

o mundo novamente. Os realizadores Kuikuro contam o que aconteceu nesse dia, o dia em que a lua menstruou.

28 min., 2004

Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema

Fotografia: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro, Maluhi Kuikuro e Ahukaká Kuikuro

Edição: Leonardo Sette

1.3. *Os Kuikuro se apresentam*

Sinopse: Os Kuikuro apresentam um pouco da sua história, desde seus ancestrais, passando pelos conflitos com os brancos, até as mudanças de suas vidas no mundo contemporâneo.

7 min., 2007

Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema

Fotografia: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro e Ahukaka Kuikuro

Edição: Takumã Kuikuro, Vincent Carelli e Tiago Pelado

1.4. *O manejo da câmera*

Sinopse: O cacique Afukaká, dos índios Kuikuro no Alto Xingu, conta a sua preocupação com as mudanças culturais da sua aldeia e seu plano de registro das tradições do seu povo, e os jovens cineastas indígenas narram a sua experiência neste trabalho.

17 min., 2007

Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema

Fotografia: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro e Ahukaka Kuikuro

Edição: Joana Collier, Takumã Kuikuro, Vincent Carelli e Tiago Pelado

2. Etnia Huni Kuĩ

2.1. *Novos tempos*

Sinopse: Dia a dia da aldeia Huni Kuĩ de São Joaquim, no rio Jordão no estado do Acre. Augustinho, pajé e patriarca da aldeia, sua mulher e seu sogro, relembram o cativoiro nos seringais e festejam os novos tempos. Agora, com uma terra demarcada, eles podem voltar a ensinar as suas tradições para seus filhos e netos.

52 min., 2006

Direção: Zezinho Yube

Fotografia: Zezinho Yube, Zé Mateus Itsairu, Vanessa Ayani, Fernando Siã, Josias Mana, Tadeu Siã

Edição: Mari Corrêa, Pedro Portella e Vincent Carelli

2.2. *Os cantos do cipó*

Sinopse: Uma conversa sobre cipó (Ayahuasca), “miração” e cantos. A partir de uma pesquisa do professor Isaías Sales Ibã sobre os cantos do povo Huni Kuĩ, os índios resolvem reunir os mais velhos para gravar um CD e publicar um livro.

25 min., 2006

Direção e imagens: Josias Maná e Tadeu Siã

Edição: Leonardo Sette

2.3. Já me transformei em imagem

Sinopse: Comentários sobre a história de um povo, feito pelos realizadores dos filmes e por seus personagens. Do tempo do contato, passando pelo cativeiro nos seringais, até o trabalho atual com o vídeo, os depoimentos dão sentido ao processo de dispersão, perda e reencontro vividos pelos Huni Kuĩ.

32 min., 2008

Direção: Zezinho Yube

Fotografia: Mari Corrêa, Tadeu Siã, Vincent Carelli e Zezinho Yube

Edição: Ernesto Ignacio de Carvalho e Zezinho Yube

2.4. Filmando Manã Bai

Sinopse: Em 2007, o cineasta Zezinho Yube decide filmar a história de seu pai, o professor e pesquisador Huni Kuĩ, Joaquim Maná. O projeto resultou no vídeo *Manã Bai, a história de meu pai*, selecionado pelo programa Revelando Brasis Ano II. *Filmando Manã Bai* é uma reflexão de Zezinho sobre o filme, o processo de realização, suas dificuldades e escolhas como cineasta e a delicada relação com seu personagem.

18 min., 2008

Direção e imagens de *Filmando Manã Bai*: Vincent Carelli

Direção e imagens *Manã Bai, a história do meu pai*: Zezinho Yube

Edição de *Filmando Manã Bai*: Ernesto Ignacio de Carvalho e Zezinho Yube

Edição de *Manã Bai*: Tiago Pelado e Zezinho Yube

3. Etnia Panará

3.1. *O amendoim da cutia*

Sinopse: O cotidiano da aldeia Panará na colheita do amendoim, apresentado por um jovem professor, uma mulher pajé e o chefe da aldeia, numa mescla de tradição e modernidade.

51 min., 2005

Direção e fotografia: Komoi Panará e Paturi Panará

Edição: Leonardo Sette e Vincent Carelli

3.2. *Depois do ovo, a guerra*

Sinopse: As crianças Panará apresentam seu universo em dia de brincadeira na aldeia. O tempo da guerra acabou, mas ainda continua vivo no imaginário das crianças.

5 min., 2008

Direção e fotografia: Komoi Panará

Edição: Daniel Bandeira

3.3. *De volta à terra boa*

Sinopse: Homens e mulheres Panará narram a trajetória de desterro e reencontro de seu povo com seu território original, desde o primeiro contato com o homem branco, em 1973, passando pelo exílio no Parque do Xingu, até a luta e reconquista da posse de suas terras.

21 min., 2008

Direção: Mari Corrêa e Vincent Carelli

Imagens: Paturi Panará, Komoi Panará, Mari Corrêa e Vincent Carelli

Edição: Marcelo Pedroso

3.4. Para os nossos netos

Sinopse: Personagens e realizadores Panará traçam comentários sobre o processo de criação dos filmes *O Amendoim da cutia* e *Depois do ovo, a guerra* e o uso do vídeo em sua comunidade.

10 min., 2008

Direção: Mari Corrêa e Vincent Carelli

Imagens: Paturi Panará, Komoi Panará, Mari Corrêa e Vincent Carelli

Edição: Marcelo Pedroso

4. Etnia Xavante

4.1. A iniciação do jovem Xavante

Sinopse: Documentário sobre a iniciação dos jovens Xavante, realizado durante as oficinas de capacitação do projeto Vídeo nas Aldeias. A convite de Divino, da aldeia Xavante Sangradouro, quatro Xavantes e um Suyá realizam, pela primeira vez, um trabalho coletivo. Durante o registro do ritual, diversos membros da aldeia elucidam o significado dos segmentos deste complexo cerimonial.

52 min., 1999

Roteiro e direção: Divino Tserewahú

Imagens: Jorge Protodi, Winthi Suyá, Caimi Waiassé e Divino Tserewahú

Edição: Estevão Nunes Tutú, Marcelo Pedroso e Divino Tserewahú

4.2. O poder do sonho

Sinopse: A festa do Wai'á, dentro do longo ciclo de cerimônias de iniciação do povo Xavante, é aquela que introduz o jovem na vida espiritual, no contato com as forças sobrenaturais. O diretor Divino Tserewahú vai dialogando com o seu pai, um dos dirigentes deste ritual, para revelar o que pode ser revelado desta festa secreta dos homens, onde os iniciandos passam por muitas provações e perigos.

48 min., 2001

Direção, fotografia e roteiro: Divino Tserewahú

Edição: Valdir Afonso, Divino Tserewahú e Marcelo Pedroso

4.3. Sangradouro

Sinopse: Em 1957, depois de séculos de resistência e de fuga, um grupo Xavante se refugiou na missão Salesiana de Sangradouro, Mato Grosso. Hoje rodeados de soja, com a terra e os recursos depauperados, eles mostram neste filme suas preocupações atuais em meio a todas as mudanças que vêm vivenciando.

29 min., 2009

Direção: Divino Tserewahú, Amandine Goisbault e Tiago Campos Tôres

Imagens: Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres

Roteiro: Amandine Goisbault e Vincent Carelli

Edição: Amandine Goisbault

4.4. *Mulheres Xavante sem nome*

Sinopse: Desde 2002, Divino Tserewahú tenta produzir um filme sobre o ritual de iniciação feminino, que já não se pratica em nenhuma outra aldeia Xavante, mas desde o começo das filmagens todas as tentativas foram interrompidas. No filme, jovens e velhos debatem sobre as dificuldades e resistências para a realização desta festa.

56 min., 2009

Direção: Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôrres

Imagens: Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôrres

Imagens de arquivo: (1995) Vincent Carelli e Divino Tserewahú, (1967) Adalbert Heide

Imagens adicionais: José Tsõpré, César Tserenhõdza e Amandine Goisbault

Roteiro: Divino Tserewahu, Tiago Campos Tôrres, Vincent Carelli e Amandine Goisbault

Edição: Tiago Campos Tôrres

5. Etnia Ashaninka

5.1. *Shomõtsi*

Sinopse: Crônica do cotidiano de Shomõtsi, um Ashenika da fronteira do Brasil com o Peru. Professor e um dos videastas da aldeia, Valdete retrata o seu tio, turrão e divertido.

42 min., 2001

Direção, imagens e locução: Valdete Pinhanta Ashaninka

Edição: Mari Corrêa

5.2. *A gente luta mas come fruta*

Sinopse: O manejo agroflorestal realizado pelos Ashaninka da aldeia Apiwtxa no rio Amônia, Acre. No filme, eles registram, por um lado, seu trabalho para recuperar os recursos da sua reserva e repovoar seus rios e suas matas com espécies nativas. Por outro, registram a luta contra os madeireiros que invadem sua área na fronteira com o Peru.

40 min., 2006

Direção: Bebito Piãko e Isaac Piãko

Imagens: Bebito, Isaac, Benki, Tsirotsi, Hatã e Enisson

Edição: Tiago Campos Tõres

5.3. *No tempo da chuvas*

Sinopse: Crônica do cotidiano da comunidade Ashaninka na estação das chuvas a partir dos registros realizados durante a oficina na aldeia do rio Amônia no estado do Acre. A cumplicidade entre os realizadores e os Ashaninka faz o filme ir além da mera descrição das atividades, refletindo o ritmo da aldeia e o humor de seus habitantes.

38 min., 2000

Direção: Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta

Fotografia: Isaac Pinhanta, Jaime Lullu Manchineri, Valdete Pinhanta, Adalberto Domingos Kaxinawá

Edição: Isaac Pinhanta, Jaime Lullu Manchineri, Valdete Pinhanta, Adalberto Domingos Kaxinawá e Maria Corrêa

5.4. Caminho para a vida; Aprendizes do futuro; Floresta viva

Sinopse: Os três filmes relatam o manejo agroflorestal realizado pelos Ashaninka na sua comunidade no rio Amônia, Acre. *Caminho para a vida* mostra a experiência de manejo de traca-jás, espécie que se tornou escassa devido ao grande consumo de seus ovos e de sua carne. *Aprendizes do futuro* mostra o trabalho de recuperação de solo degradado realizado com a participação das crianças da aldeia. *Floresta viva* relata a experiência de consórcio de espécies realizada com a participação de toda a comunidade para proporcionar melhor alimentação a todos.

36 min., 2004

Direção: Benki Pianko

Fotografia: Valdete Pinhanta, Isaac Pinhanta, Benki Pianko, Vincent Carelli e Tsirotsi

Edição: Mari Corrêa

6. Etnia Kĩsêdjê

6.1. A festa do rato

Sinopse: Enquanto o povo Kĩsêdjê celebra a festa Amtô — após 10 anos de interrupção, por conta da luta pela recuperação de seu território ancestral —, os jovens cineastas da aldeia filmam e investigam essa festa, da qual pouco se recordam.

34 min., 2011

Direção e fotografia: Yaiku Suyá, Kambrinti Suyá, Kamikia Kĩsêdjê, Kokoyamaratxi Suyá, Whinti Suyá

Edição: Kamikia Kĩsêdjê e Leonardo Sette

6.2. Mulheres guerreiras

Sinopse: Dois velhos narram um mito, encenado em ficção pelos jovens Kĩsêdjê, em que uma moça namora secretamente com o próprio irmão. Os acontecimentos que se sucedem a essa paixão proibida dão origem à revolta das “Mulheres Guerreiras”.

12 min., 2011

Direção: Yaiku Suyá, Kambrinti Suyá, Kamikia Kĩsêdjê, Kokoyamaratxi Suyá, Whinti Suyá

Fotografia: Kambrinti Suyá, Kamikia Kĩsêdjê

Edição: Juliana Lapa e Leonardo Sette

6.3. A história do monstro Khátpy

Sinopse: Os índios Kĩsêdjê, da Aldeia Ngôjwêrê no Mato Grosso, encenam e filmam a lenda do índio feio que ameaça os caçadores na mata.

5 min., 2006

Direção: Yaiku Suyá, Kambrinti Suyá, Kamikia Kĩsêdjê, Kokoyamaratxi Suyá, Whinti Suyá

Fotografia: Kokoyamaratxi Suyá

Edição: Amandine Goisbault, Tiago Campos Tôrres, Kamikia Kĩsêdjê e Whinti Suyá

6.4. Filmando Khátpy

Sinopse: Os bastidores das filmagens da primeira ficção realizada pelo coletivo Kĩsêdjê de cinema.

11 min., 2011

Direção e imagens: Yaiku Suyá, Kambrinti Suyá, Kamikia Kĩsêdjê, Kokoyamaratxi Suyá, Whinti Suyá

Edição: Kokoyamaratxi Suyá, Juliana Lapa e Leonardo Sette

6.5 Os Kĩsêdjê contam a sua história

Sinopse: Enquanto os velhos narram os primeiros contatos e sua relação com o Parque do Xingu, Whinti, liderança jovem, presidente da associação, apresenta a história recente do povo Kĩsêdjê.

20 min., 2011

Direção: Kamikia Kĩsêdjê, Whinti Suyá

Imagens: Yaiku Suyá, Kambrinti Suyá, Kamikia Kĩsêdjê, Kokoyamaratxi Suyá, Leonardo Sette

Edição: Leonardo Sette

7. Etnia Mbya-Guarani

7.1 Duas aldeias, uma caminhada

Sinopse: Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda do seu artesanato para sobreviver. Três jovens Guarani acompanham o dia a dia de duas comunidades unidas pela mesma história, do primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os brancos de hoje.

65 min., 2008

Direção: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites

Imagens: Ariel Ortega, Jorge Morinico, Germano Beñites, Alexandre Patchá e Diego Ferreira

Edição: Ernesto Ignacio de Carvalho

Roteiro: Ariel Ortega, Ernesto Ignacio de Carvalho, Jorge Morinico, Tiago Campos Tôrres e Vincent Carelli

7.2 *Bicicletas de Nhanderu*

Sinopse: Uma imersão na espiritualidade presente no cotidiano dos Mbya-Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul.

45 min., 2010

Direção: Ariel Ortega

Imagens: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Alexandre Ferreira, Germano Beñites, Jorge Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega

Edição: Tiago Campos Tôrres

7.3 *Desterro Guarani*

Sinopse: Ariel Ortega faz uma reflexão sobre o processo histórico do contato dos Mbya-Guarani com os colonizadores, e tenta entender como seu povo foi destituído de suas terras.

38 min., 2011

Direção, som e imagens: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignacio de Carvalho e Vincent Carelli

Edição e roteiro: Tatiana Almeida, Ernesto Ignacio de Carvalho e Vincent Carelli



www.margemdapalavra.com.br



Fundação de Amparo ao
Desenvolvimento das Ações Científicas
e Tecnológicas e a Pesquisa